

ZEITSCHRIFT

FÜR

ÄGYPTISCHE SPRACHE

UND

ALBERTUMSKUNDE

MIT UNTERSTÜTZUNG DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG STEINDORFF

ZWEIUNDFÜNFZIGSTER BAND

MIT 46 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 19 TAFELN



LEIPZIG

J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG

1915

Die »Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde«
wurde begründet 1863 von HEINRICH BRUGSCH und herausgegeben von:

C. R. LEPSIUS mit H. BRUGSCH 1864—1880,

C. R. LEPSIUS mit H. BRUGSCH, A. ERMAN, L. STERN 1881—1884,

H. BRUGSCH und L. STERN 1885—1888,

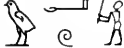

H. BRUGSCH und A. ERMAN 1889—1893,

H. BRUGSCH und A. ERMAN mit G. STEINDORFF 1894,

A. ERMAN und G. STEINDORFF 1895—1906,

G. STEINDORFF seit 1907.

Inhalt des 52. Bandes.

	Seite
<i>Calice, F.</i> , Graf. Das Wort 	116—118
<i>Erman, A.</i> Die Bedeutung der Adjektiva auf -j.	107—108
— Saitische Kopien aus Der el bahri	90—95
<i>Grapow, H.</i> Zwei Fragmente einer Handschrift des Nilhymnus in Turin	103—106
<i>Hochne, G.</i> Drei koptisch-saidische Texte aus der Königlichen Bibliothek zu Berlin	119—128
<i>Kees, H.</i> Nachlese zum Opfertanz des ägyptischen Königs (mit 3 Abbildungen und Tafel VII u. VIII)	61—72
<i>Klebs, L.</i> Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reichs (mit 14 Abbildungen)	19—34
<i>Morét, A.</i> Serdab et maison du Ka	88—89
<i>Nawille, E.</i> Le grand réservoir d'Abydos et la tombe d'Osiris (mit Tafel IX—XI)	50—55
<i>Pect, T. E.</i> Can  be used to negative <i>šdmf</i> ?	109—111
<i>Reisner, G. A.</i> Excavations at Kerma (Dongola-Province) I. A report on the Egyptian Expedition of Harvard University and the Boston Museum of Fine Arts 1913 (mit Tafel I—VI)	34—39
— Excavations at Kerma II (mit Tafel XII—XIX)	40—49
<i>Schäfer, H.</i> Die Vokallösigkeit des »phönizischen« Alphabets. Gedanken zur Geschichte des Alphabets	95—98
— Einiges über Entstehung und Art der ägyptischen Kunst	1—18
— König Huni	98—100
— Kunstwerke aus der Zeit Amenophis' IV. (mit 26 Abbildungen)	73—87
— Zwei Heldentaten des Ahmase, des Sohnes des Ebene aus Elkab	100—103
<i>Sethe, K.</i> Das perfektische Hilfsverbum <i>wš</i> im Demotischen und Koptischen	112—116
— Zur Erklärung einiger Denkmäler aus der Frühzeit der ägyptischen Kultur (mit 3 Abbildungen)	55—60
<i>Smith, G. E.</i> Note on the Skull of Kerma 1065 A	39
Miszellen:	
<i>Calice, F.</i> , Graf. Das Wort für Bett im Neuägyptischen	130
<i>Sethe, K.</i> <i>Βίος ἀπρίσχορος</i>	128—129
— Zur Datierung der Grabinschriften des Gaufürsten <i>Intf</i> von Hermonthis aus der Zeit der 11. Dynastie in London, Kopenhagen und Berlin	128
<i>Wiesmann, H.</i> Adobe	130
— Verbindung von <i>peq-</i> mit dem Qualitativ	130
Nachruf. FRIEDRICH RÖSCH	131
Erschienene Schriften	132—134



Einiges über Entstehung und Art der ägyptischen Kunst¹⁾.

Von HEINRICH SCHÄFER.

Damit der Leser die im folgenden dargelegten Tatsachen und Ansichten besser würdigen könne, ist es nötig, in einem ganz flüchtigen Überblick ihm die Schicksale der ägyptischen Kunst in ihrem vollständigen zeitlichen Verlauf vor Augen zu führen. Dabei vergesse man nicht, daß wir hier nur die großen Züge der Entwicklung geben wollen, also nur eine Skizze, die natürlich vieles verwischen, vergrößern und einseitig darstellen muß, noch dazu, da sie ja zu diesem bestimmten Zweck entworfen ist.

Die Entwicklung der ägyptischen Kunst fließt als ein stattlicher, unendlich langer Fluß dahin. Aber wie der gewaltige Strom des Landes, der zu den längsten der Erde gehört, in gewissen Abständen durch Katarakte unterbrochen wird, die den Fluß ins Stocken bringen und sein Wasser in kleine Rinnsale auflösen, bis er es wieder zu ruhiger stolzer Fülle sammelt, so sind auch die viertausend Jahre der ägyptischen Kunstgeschichte mehrmals durch Zeiten der Auflösung und Verwirrung in deutliche Abschnitte geteilt.

In anderen Ländern sind die Abschnitte in der Kunstgeschichte selten so scharf geschieden. Sie gehen meist allmählich ineinander über. In Ägypten aber treten die Einschnitte um so schärfer hervor, als sie fast immer mit dem Gange der politischen Geschichte sich decken. Fast stets tritt hier ein Verfall der Kunst ein, wenn der leitenden Macht die Zügel aus den Händen gleiten und das Land in kleine selbständige Teile zerspalten ist. Erhebt sich dann wieder ein Herrschergeschlecht, das die sich unfruchtbar zersplitternden Kräfte sammelt, so folgt auch bald wieder ein Erstarken der künstlerischen Leistungen. Überall auf der Welt ist eine gewisse Fülle der Lebensführung und der dadurch ermöglichte fröhliche Lebensgenuß, eine Ansammlung von Gütern und Macht eine der Bedingungen zur Entfaltung der Kunst. Aber in anderen Ländern ist diese Bedingung nicht so abhängig von der politischen Lage; sie haben gerade

¹⁾ Dieser Aufsatz ist ein zweites Stück aus der Reihe, aus der ich eins vor vier Jahren im LEPSIUS-Hefte unserer Zeitschrift (48, S. 134 ff.) gegeben habe. Ich hatte die Absicht, ADOLF ERMAN und EDUARD MEYER gemeinsam zu ihren 60. Geburtstagen eine Gruppe aus der Reihe zu widmen, aber die Zeit hat mir den Sinn zum Abschluß genommen. So gebe ich denn wenigstens wieder ein Stück, das seit nahezu zehn Jahren fast fertig daliegt. Wenn auch die ganze Arbeit für weitere Kreise gedacht ist, weiß ich doch aus manchen Gesprächen und finde es in der Fachliteratur bestätigt, daß die Ausführungen auch unseren Lesern wohl etwas zu sagen haben. Von der Beigabe belegenden Anmerkungen glaube ich in diesem Abdruck so gut wie ganz absehen zu können, auch von den sonst sehr nötigen Abbildungen.

in Zeiten arger politischer Zersplitterung Blüten ihrer Kunst erlebt, wir brauchen nur an Italien und Deutschland zu denken. In einem Lande wie Ägypten, das bei seiner bandartig schmalen Gestalt nur eine große Verkehrsstraße hat, seinen Fluß, ist so etwas unmöglich. Löst sich das Reich in ladernde Kleinstaaten auf, so verkommt sein Wohlstand, und auch die Kunst hat mitzubüßen. Dem widerspricht nicht, daß oft gerade in diesen Zeiten des Verfalls und der Lockerung die ersten Spuren der frei werdenden neuen Gedanken aufzuweisen sind, die in der nächstfolgenden Blüteperiode zur Entfaltung kommen. Es bleibt dabei, daß die Perioden der ägyptischen Kunstgeschichte mit denen der politischen zusammenfallen. So werden wir denn gewiß auch die Entstehung der nationalen ägyptischen Kunst in gewissem Sinne als eine Frucht der Tat des Menes ansehen können, der die vorher selbständigen Reiche Ober- und Unterägypten endgültig zu einem Reiche und einem Volke zusammenschmiedete.

Wir haben uns gewöhnt, die ägyptische Geschichte in mehrere große, Zeiten oder Reiche genannte Teile zu teilen, deren Benennungen im einzelnen kaum einer Erklärung bedürfen. Daneben her geht eine andere Einteilung, die uns aus dem Altertum überkommen ist: die in Dynastien oder Herrscherhäuser. Sie reicht von Menes bis Alexander und gliedert die Geschichte in 30 Dynastien. So fremdartig diese Einteilungen auf den ersten Blick anmuten, so wird sich doch auch der Laie wegen ihrer Zweckmäßigkeit schnell an sie gewöhnen. Die Nennung der Zeiten oder Reiche gestattet schnelle Kennzeichnung der Hauptperioden und die Einteilung in durchgezählte Dynastien erspart uns das lästige Nennen von Jahreszahlen, gibt dabei aber doch die Zeitordnung der Ereignisse klar genug an.

I. *Die vorgeschichtliche Zeit* mit Malereien auf tönernen Töpfen und auf den Wänden eines Grabes von Kôm el-ahmar sowie rohen Tier- und Menschenfiguren. In das Ende der Zeit gehören jene im folgenden genauer zu besprechenden Schiefertafeln mit Reliefs und die Reliefdarstellungen auf einigen Steingefäßen, ferner plastische Figuren in Stein und Elfenbein. Diese Werke zeigen in ihrer Art eine gewisse Vollkommenheit, ja sogar, wie die Stiertafel in Paris, eine gewisse Manieriertheit, aber doch noch keine greifbare Spur des ägyptischen Stils.

Es ist zu bemerken, daß diese letzte Zeit, von der wir nur das Ende chronologisch angeben können, für die alten Ägypter, aber noch nicht für uns, schon in die Grenzen guter historischer Überlieferung fällt.

(Bis zum Beginn der 1. Dynastie, bis 3400 v. Chr.)

II. *Die Frühzeit.* Sehr bald nach der Einigung der beiden Reiche unter Menes beginnen die Züge sich zu zeigen, die der ägyptischen Kunst ihren Charakter geben. Die Schiefertafel des Nar-mer, der Grabstein des Königs Zet und die immer mehr künstlerisch durchgebildeten Inschriften der 2. Dynastie, andererseits die Statuen des Cha-sechem sind die charakteristischen Zeugen der Entwicklung.

(Zeit der 1. und 2. Dynastie. Etwa 3400 bis 3000 v. Chr.)

III. *Das alte Reich.* Der Anfang dieser Periode, der durch die Gräber von Abusir und Mëdûm aus der Zeit des Snofru vertreten ist, zeigt zwar noch eine altertümliche, geschlossene Herbheit und Konzentrierung auf das unbedingt Nötige, aber doch ist die ägyptische Art voll ausgeprägt. In der Plastik bilden die Statue in Leiden, die Statuen des Sepa und der Nes-mekes in Paris und die des Ra-hotp und der Nofret in Kairo die Marksteine des Reiches der ihrer selbst bewußt gewordenen ägyptischen Kunst. Reicher werden die Ausdrucksformen schon unter der 4. Dynastie, den Königen Cheops, Chephren und Mykerinos, den Erbauern der Pyramiden

von Gise. Die Statuen des Chephren und die Bilder der Beamtengräber von Gise sowie die gewaltige schlechte Architektur des Totentempels des Chephren charakterisieren diese Zeit der energischen Zusammenfassung der Kräfte des Landes. Die harmonische Entfaltung zu reifer, reicher Schönheit aber zeigt sich erst in den Gräbern und Tempeln der 5. Dynastie bei Sakkara und Abusir. Bei Fülle der Motive, Reichtum der Komposition und Schönheit der Linien zeigen die Werke eine gesunde Kraft und Frische. Fast alle wichtigeren Typen der ägyptischen Kunstformen haben in dieser Zeit ihre stets hochgeschätzte und vorbildlich gebliebene Form bereits gefunden.

Am Ende des alten Reiches, in der 6. Dynastie, beginnt ein allmählicher Verfall.

(Zeit der 3. bis 6. Dynastie. Etwa 3000 bis 2500 v. Chr.)

IV. *Das mittlere Reich.* Der Erhebung unter der 11. Dynastie, die sich an die Werke der 4. Dynastie anzulehnen scheint, folgt die Höhe, die für uns heute durch die Darstellungen der Gräber von Beni-Hasan und el-Bersche vertreten wird. Doch bleibt das kunstgeschichtliche Bild der Zeit recht unvollständig, da ihre Tempel bis auf geringe Bruchstücke für uns verloren sind. Wir sehen die alten Motive reicher ausgebildet, auch wohl durch neue erweitert, auch in der Technik wird wieder Bedeutesendes geleistet, im ganzen aber scheint doch nicht die Höhe des alten Reiches erreicht. Eine gewisse spröde Kühle wird nicht überwunden. Wohl aber finden wir in einigen Werken der statuarischen Bildniskunst dieser Zeit Leistungen, die von den Ägyptern nie wieder übertroffen worden sind. Wir glauben hier öfter zum ersten Male durch die äußere Maske hindurch einen Blick in die Seele der Dargestellten tun zu können.

Die ersten nachhaltigen Berührungen mit den griechischen Inseln, der Kunst der ägäischen Völker, fallen hierher.

(Zeit der 11. und 12. Dynastie, etwa von 2100 bis 1800 v. Chr.)

V. *Die Zeit des neuen Reiches.* Der Vertreibung der Hyksos durch die ersten Könige der 18. Dynastie folgt eine erste, gebundener Periode, die sich anfangs stark an das mittlere Reich anlehnt. Ihre Vollendung findet die Kunst dieser Zeit in den reichen schönen Darstellungen des Tempels von Dér el-bahri unter Thutmosis III. und in Gräbern wie das des Recl-mi-ré in Theben.

Blütezeit unter Amenophis II. und III. sowie Thutmosis IV., deren Künstler wohl ihr Bestes ebenfalls in einigen der berühmten thebanischen Gräber geschaffen haben. Die durch Thutmosis III. errungene Weltmachtstellung Ägyptens leuchtet aus dem Inhalt der Darstellungen hervor und rein künstlerisch haben die Meister hier etwas geschaffen, was ganz anders geartet ist als die Werke des alten Reiches, aber neben diesen zu dem Höchsten gehört, was den Ägyptern zu leisten vergönnt war. Hier liegt vom zeichnerischen Gesichtspunkt aus der Höhepunkt der ägyptischen Kunst. Dem alten Reiche gegenüber zeigt sich eine mit der Steigerung des Reichtums, der Macht und der ganzen Kultur zusammenhängende Verfeinerung, die sich auf Statuen, Reliefs und Malerei, selbst auf die Geräte des täglichen Lebens erstreckt und noch lange eine köstliche Frische bewahrt. Im Bildnis bildet sich ein Idealtypus heraus, dessen charakteristischer Zug im Gegensatz zu dem Ernst der Statuen des mittleren Reiches eine anziehende sinnende Heiterkeit ist, oft mit einem leichten Hauch von Scherz. Daneben aber finden sich Werke desselben unerbittlichen Realismus wie aus dem alten und mittleren Reiche. Zu allen Zeiten gehen ja idealisierte und realistische Bildnisse in der ägyptischen Kunst nebeneinander her.

Die Frische der Werke hält noch vor unter Amenophis III. und auch noch im Anfange der Zeit des Eiferers Amenophis IV., unter dessen Regierung die Kunst schließlich zu fast krankhaft haltloser Manieriertheit entartet. Die besten Arbeiten dieser nervösen »Kunst von Tell el-Amarna« haben jedoch durch die Mischung von frischer, ja naiver Naturbeobachtung und Raffiniertheit und durch das Wegwerfen jeder Pose einen schwer zu beschreibenden Reiz, wenn auch mancher doch gern von ihrer Betrachtung zu den strengeren, kernigeren Werken der kurz vorherliegenden und der älteren Zeit zurückkehren mag.

Der Sturz des Königs macht den Auswüchsen dieser Richtung ein Ende. Die 30 Jahre Amenophis' IV. und seiner Anhänger sollten ausgelöscht sein in der Erinnerung. Bei diesem Ruin ist auch sehr vieles mitgerissen worden, was Erhaltung verdient hätte, aber leise Nachwirkungen der Kunst von Tell el-Amarna sind in vielen Werken der folgenden Zeit bis in die 20. Dynastie hinein zu spüren. Ein Relief wie das Berliner Trauerrelief aus der 19. Dynastie z. B. wäre, was den Ausdruck der Gesichter und die Zeichnung anbetrifft, undenkbar ohne das

Wirken jenes Ketzers: man denkt an das rührend feine Bild, in dem der König seine Gemahlin an die Leiche des Töchterchens führt.

Die Zeiten des Haremlab, der Sethos und Ramses bedeuten trotz einzelner Ausnahmen doch nur eine anständige Mittelmäßigkeit. Die weitere Ausbildung der mächtigen Schlachtenbilder, eines Typus, dessen Anfänge schon bis auf Thutmosis IV. zurückgehen, bedeutet fast das einzige, was diese Zeit der Kunst als Zuwachs gebracht hat. Doch das gigantische Wollen in Werken wie der großen Halle von Karnak und dem Felsentempel von Abu-simbel trägt seinen Lohn in sich.

Auch ein Jagdbild wie die prächtige schwingvolle Jagd Ramses III. auf Wildochsen wäre vorher kaum möglich gewesen.

Bald aber setzt immer unaufhaltsamer das Absterben ein. Nicht bloß Zufall ist es, daß am Ende dieser Zeit die weltlichen Motive aus den Reliefs der Denkmäler immer mehr verschwinden.

Libysche Söldnerfürsten nehmen am Ende der Zeit den Königsthron ein.

(Zeit der 18. bis 22. Dynastie, etwa von 1580 bis 750 v. Chr.)

VI. *Die Spätzeit.* Die Zeit ist beherrscht von dem Bestreben, die goldene Zeit der Kunst des alten Reiches wieder aufleben zu lassen. Merkbare Anfänge sind schon unter den Herrschern libyscher Herkunft im Beginn dieser Zeit vorhanden, der im übrigen eng an das neue Reich sich anschließt; sie treten deutlicher hervor unter den äthiopischen Königen, die Ägypten bis 663 v. Chr. beherrschen, sind aber voll entfaltet erst unter dem Geschlechte der Psammetiche, der 26. Dynastie. Die Schrift und Sprache der Denkmäler, die Titulaturen der Beamten werden, so weit wie möglich, denen des alten Reiches nachgebildet. Das wahre Leben dieser Zeit wäre uns also durch einen dichten Schleier fast ganz verhüllt, wenn nicht hier gerade die auswärtigen Quellen, darunter vor allem die griechischen, einsetzen. Auch die Kunst ist nicht wirklich wiedererwacht. Wir glauben sie ein bloßes Scheinleben führen zu sehen, wenn auch manch feines zierliches archaisierendes Werk zustande kommt. Doch stehen wir unter dem noch unverarbeiteten Eindruck der großen älteren Zeiten dieser Spätzeit vielleicht nicht unbefangen und gerecht gegenüber. In der Bildnisskulptur hat sie neben den glatten süßlichen Durchschnittswerken einige merkwürdige Leistungen aufzuweisen. Sie erheben sich fast zur Höhe derer des mittleren Reiches, die ihnen offensichtlich als Vorbild dienen. Denn wenn auch diese archaisierende Richtung im ganzen auf das alte Reich zurückgreift, so dient ihr doch auch das mittlere, in gewissen Motiven sogar das neue Reich als Muster. Daß die Zeit nicht tot ist, beweist sie, ob durch griechische Eindrücke befruchtet oder nicht, unter anderm auch in der phantasiereichen und geschmackvollen Ausbildung malerischer Säulenkapitelle gegen Ende der Periode.

Zu dieser Zeit lernen die Griechen Ägypten genauer kennen und studieren es.

(Zeit der 23. bis 31. Dynastie, etwa von 750 bis 332 v. Chr.)

VII. *Die Ptolemäer- und Römerzeit.* Während die Werke des Anfanges dieser Zeit nur schwer von denen des vorhergehenden Abschnittes zu scheiden sind, nimmt dann die Feinheit des Stilgefühls im Einzelnen sehr schnell ab. Die Reliefs bekommen ein treffend als »gedunsen« bezeichnetes Aussehen, das gerade bei der Kleinflächigkeit der sonstigen Behandlung um so unangenehmer ist. Die Mischung mit griechischem Wesen wirkt auf die ägyptische Kunst kaum fördernd. Daß aber selbst in dieser Zeit der Entartung der Geist des Ägyptertums auf die Kunst der klassischen Welt einen merkbaren Einfluß gehabt zu haben scheint, sei hier nur angedeutet.

Die Zeit des Decius (um 250 n. Chr.) dürfte etwa das Ende der selbständigen ägyptischen Kunst bedeuten.

(Etwa von 332 v. Chr. bis 250 n. Chr.)

Noch vor kaum zwanzig Jahren begann für uns die ägyptische Kunstgeschichte mit der 3. Dynastie, also um das Jahr 3000 v. Chr. Schon in den ältesten Denkmälern so gut wie fertig, schien die ägyptische Kunst aus dem Nichts hervorzuspringen. Weiter in das Dunkel der Vergangenheit anders als mit Vermutungen hineinzudringen, schien unmöglich. Man wagte schließlich gar nicht mehr an das Glück zu glauben, daß uns Denkmäler aus der älteren Zeit erhalten sein

könnten, und so blieben die wenigen, in den Sammlungen schon vorhandenen, unerkannt, und die geringe geschichtliche Kunde, die uns vorlag, konnte für geschichtlich aufgeputzte Sage erklärt werden.

Die beiden letzten Jahrzehnte haben uns zahlreiche Überreste aus der Frühzeit, den beiden ersten, nun als historisch erkannten Dynastien (von 3400—3000 v. Chr.) gebracht und noch weit ältere, aus vorgeschichtlichen Zeiten, die chronologisch für uns noch nicht faßbar sind und in deren Anfängen die Ägypter noch auf der Stufe der heutigen Naturvölker standen. Erst diese Funde haben uns die Möglichkeit gegeben, uns ein Bild davon zu machen, wie die ägyptische Kunst zu dem geworden ist, als was sie uns in den Bildwerken vom Anfange des 3. Jahrtausends vor Augen tritt.

Überblicken wir nun aber die ganze Reihe, wie sie uns jetzt vorliegt, so drängt sich uns die merkwürdige Tatsache auf, daß uns der Zufall bisher doch nicht gar so sehr getäuscht hatte. Zwar sehen wir jetzt eine lange Entwicklung vor dem bisherigen Anfange, aber die im eigentlichsten Sinne ägyptische Kunst gibt es doch wirklich erst von einem Punkte der geschichtlich bekannten Zeit an, der nicht weit von 3000 entfernt ist. Was vor diesem, noch näher zu bestimmenden Zeitpunkt liegt, weist ja, je näher es ihm kommt, desto mehr Keime auf, aus denen sich die spätere ägyptische Kunst hat entwickeln können, doch fehlt ihm ein gewisses Etwas, das man zwar mit Worten nicht leicht beschreiben, aber bei der Vertiefung in die Werke selbst um so sicherer empfinden kann. Der folgende Versuch kann dazu helfen, seine Existenz zu beweisen.

Man nehme eins der älteren Reliefs, etwa die berühmte Pariser Schiefertafel¹ mit dem Stier, die aus der Zeit kurz vor 3400, vor dem Beginn der ersten Dynastie, stammen dürfte. Das Relief an sich ist eine ganz hervorragende Leistung, und zwar nicht nur im technischen Sinne. Nähme man nun aus ihm einmal alles hinweg, was an Abzeichen, Geräten usw. auf Ägypten hinweist, so könnte man wohl gespannt darauf sein, wer es wagen würde, dieses Werk mit Sicherheit als ägyptisch anzusprechen. Hier brauchen wir zum Glück nicht mit Hypothesen zu arbeiten. Denn wie berechtigt diese Skepsis ist, zeigen die Schicksale, die gerade dies Relief, wie einige ihm verwandte, nach seiner Entdeckung gehabt hat. Die ersten dieser Schiefertafeln, die bekannt wurden, schrieb man, trotzdem sie in Ägypten selbst gefunden worden sind, lieber irgendwelchen fremden Völkern zu, als daß man sie in gerader Linie mit der ägyptischen Kunst verband. Für die damalige Zeit waren die Abweichungen von dem, was man als ägyptische Kunst kannte, so stark, daß sogar Männer, deren Lebensarbeit in der Beschäftigung mit Ägypten besteht², der Täuschung zum Opfer gefallen sind. Es ist lehrreich, zu sehen, welche Mühe sich der, der zuerst diese Reliefs die Vorläufer der späteren ägyptischen zu nennen wagte,

¹) Unter anderm bei STEINDORFF in den *Aegyptiaca* für G. EBERS (W. Engelmann 1897) S. 129; bei CAPART, *Primitive art in Egypt*, 1905, S. 242 u. 243; bei SEEMANN (SCHÄFER), *Ägyptische Kunst* 14, 2. — ²) Unter anderm MASPERO, *Hist. anc.*, 1897, Bd. II S. 767.

hat geben müssen, um seine These zu beweisen, die nachher so glänzend bestätigt worden ist. Sein Beweis muß sich eigentlich gerade an jene Äußerlichkeiten klammern, die auf Ägypten hinweisen, und die wir eben bei unserer Betrachtung ausgeschaltet haben¹.

Der Schiefertafel des Königs Nar-mer², die um den Beginn der ersten Dynastie (um 3400) entstanden ist, sind solche Schicksale erspart geblieben. Mancherlei hat dazu beigetragen. Ihre Entdeckung fiel in eine Zeit, wo der Gedanke an die Existenz solcher uralter Kunstdenkmäler uns schon vertrauter war, und die Fundumstände schlossen so gut wie jeden Zweifel aus. Vor allem aber sind ihre Darstellungen schon viel mehr als die Reliefs der Stiertafel mit Motiven durchsetzt, die uns als ägyptisch geläufig sind. Es wird hier schon schwerer, von diesen abzusehen. Bei einigem Bemühen gelingt es aber doch, und man wird zugeben müssen, daß auch diese Reliefs an sich, unter weniger günstigen Umständen, das Schicksal der Stiertafel hätten teilen können.

Denkt man sich nun anderseits irgend ein ägyptisches Bildwerk aus irgendeiner Zeit nach der 3. Dynastie (also nach 3000 v. Chr.) und nimmt man zur Erschwerung des Versuches an, daß es nur Ausländer darstellte, ohne irgendein äußerers Abzeichen, das sie mit Ägypten verbände, so kann man getrost sein, daß trotzdem jeder nur einigermaßen Bewanderte den ägyptischen Ursprung des Werkes erkennen wird, und wenn es selbst etwa mitten in Babylonien aufgefunden würde. Natürlich müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein, deren wichtigste die wäre, daß dieses Werk mindestens auf der Durchschnittshöhe der Leistungen seiner Zeit stünde. Denn Stümpereien sehen sich ja zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gewisser Weise gleich.

Diese Überlegungen bringen uns deutlich zum Bewußtsein, daß es in allen Werken der rein ägyptischen Kunst, von der 3. Dynastie bis in die Ptolemäer- und Römerzeit hinein, etwas Gemeinsames gibt, was sie von den Werken aller andern Völker deutlich scheidet, aber, und das ist uns hier das wichtigste, auch von den ägyptischen Arbeiten der vorhergehenden Zeit.

Das heißt also nichts weniger, als daß der »ägyptische« Charakter den Werken der Ägypter nicht von Urzeit her angeboren ist, sondern daß zwischen dem Anfange der 1. (3400) und der 3. Dynastie (3000) die neue, Ägypten durchaus eigentümliche Kunst entstanden ist.

Aber zwischen diesen beiden Grenzen liegt noch immer fast ein halbes Jahrtausend, nicht viel in dem langen Leben des ägyptischen Volkes, aber doch

¹) In der Erinnerung ist es mir immer eine große Freude, daß ich damals, als diese Reliefs noch wirkliche Probleme waren, die Arbeit STEINDORFFS (in den *Aegyptiaca* für EBERS), die im Entwurf auf eine unentschiedene Gabelung in ein »entweder — oder« auslief, durch einen jugendlich umgestümen, in einem Wurf hingeschriebenen Brief zu der entschiedenen Stellung drängen konnte, die sie jetzt im Druck zeigt. Ich stellte damals schärfer als es STEINDORFF tut, die Erkenntnis in das Zentrum meiner Ausführungen, daß es sich um Königsdenkmäler handeln müsse.

²) Unter anderem bei CAPART, *Primitive art*, 1905, S. 244 u. 245; v. BISSING-BRUCKMANN, *Denkmäler* Taf. 2; SEEMANN (SCHÄFER), *Ägyptische Kunst* 14, 5.

noch ein allzulanger Spielraum. Es wird das Bestreben der späteren Forschung sein müssen, wenn sie von neuen Funden unterstützt wird, ihn zu verringern. Denn mit dem bis jetzt vorliegenden Material kommt man über Vermutungen nicht hinaus. Die Reliefs der Tafel des Nar-mer bedeuten gegen die Stiertafel schon einen deutlichen Schritt vorwärts auf dem Wege zur neuen Kunst. Ein kräftiger Sprung scheint gleich unter den ersten Königen der 1. Dynastie getan worden zu sein. Ein bezeichnender Beleg dafür ist ja die oft besprochene¹ Veränderung im Typus des heiligen Falken. Während der Vogel bis dahin stets eine geduckte, übrigens recht gut beobachtete Haltung zeigte, wurde er damals, offenbar nur aus rein künstlerischen Gründen, zu der edlen, stolzen Haltung aufgerichtet, die er dann später immer behalten hat. Zeichnungen aus der Zeit des Königs, der unter dem Namen Den bekannt ist², von der neuen Kunst zu scheiden, dazu bedarf es schon eines geschulten Auges, vor allem, weil wir keine durchgearbeiteten Reliefs besitzen. Die endgültige Entscheidung aber scheint erst unter den Königen der 2. Dynastie gefallen und im Beginn der 3. vollendet zu sein. Wie dürftig auch jetzt noch für solche Fragen unser Material ist, sieht man daraus, daß wir hier sogar auf die Schrift zurückgreifen müssen, um eine Antwort zu finden. Blättert man die Bände mit Denkmälern aus den ersten Dynastien durch, so wird einem jeden auffallen, daß mit der 2. Dynastie in der äußeren Gestalt der Schrift eine auffällige Veränderung eintritt³. Erst von da ab zeigen die Inschriften in der Form der einzelnen Zeichen in der Art ihrer Gruppierung und den Proportionen einen entschieden »modernen« stilreinen Charakter. Bei der Natur der ägyptischen Schrift, die ja aus Bildern besteht, also enger als jede andere Schriftart mit der großen Kunst verbunden ist, haben wir Grund zu der Annahme, daß diesem Umschwunge auf dem Gebiete der Schrift ein gleicher in der übrigen Kunst entsprochen hat. Was wir für das Relief nur aus ungenügendem Material vermuten, haben wir vor uns in der statuarischen Plastik. Denn an dieser Stelle steht die erste Porträtstatue, deren Errichter wir kennen, die des Königs Cha-sechem aus Hierakonpolis, ein Werk von so verblüffender Beherrschung des Materials und dazu so ausgesprochen »ägyptischen« Charakters, daß es ein Glück zu nennen ist, daß hier jeder Zweifel an der Herkunft aus dieser alten Zeit ausgeschlossen ist.

Wir dürfen also die Tatsache als gesichert betrachten, daß etwa in der Zeit der 2. und 3. Dynastie der ägyptischen Kunst der Stempel aufgedrückt worden ist, den sie dann Jahrtausende hindurch getragen hat. Seitdem gibt es eigentlich erst die ägyptische Kunst.

Es ist die allerschwerste Aufgabe, etwas, was man eigentlich nur fühlen kann, den Charakter einer Kunst, in Worte zu fassen, also in unserem Falle zu

¹) z. B. SETHE, *Unters. z. Gesch. usw.* III S. 27 unten. — ²) z. B. bei SPIEGELBERG, *ÄZ.* 35, 8. — ³) Ich sehe, daß W. MAX MÜLLER (*Oriental. Literaturzeitung* 1898, 344, Anm.) die gleiche Beobachtung ausgesprochen hat.

sagen, was denn jenes Neue ist, das damals geboren ist und das unter allem Wandel der Empfindungen und Formen alle ägyptischen Werke wie ein Band zusammenhält. Vielleicht helfen folgende tastende Andeutungen dazu, daß es wenigstens in einigen Beziehungen leichter gefunden wird.

In den Werken aus der Zeit vor dem Beginn der ersten historischen Dynastie, für die als Beispiel wieder die Stiertafel diene, liegen nebeneinander Keime, die der verschiedenartigsten Entwicklung fähig waren. Es besteht, das hat HEUZEY, der auf diese Reliefs zuerst aufmerksam gemacht hat, empfunden, eine unleugbare Ähnlichkeit, die aber ganz und gar nicht auf einem wirklichen Zusammenhang beruhen muß¹, mit der babylonischen Kunst, und ein Blick auf deren Werke zeigt, welches Ergebnis bei der Pflege der so gearteten Keime zu erwarten war. Allmählich während der 1. Dynastie, energisch und endgültig durch die Schöpfer der neuen Kunst, sind diese Keime abgestoßen und dafür die gepflegt worden, deren Früchte wir in der späteren ägyptischen Kunst erkennen. Versuchen wir an einigen Beispielen uns klar zu machen, worum es sich handelt. Es braucht dabei kaum betont zu werden, daß es sich bei den Vergleichen zwischen ägyptisch und vorderasiatisch nicht um die Festsetzung von Wertunterschieden handelt, sondern einfach um die Unterschiede selbst.

Aus der vorgeschichtlichen Kunst Ägyptens haben wir die Darstellung eines Kampfes. Wir sehen das Schlachtfeld. Die wilden Tiere sind über die Leichen gekommen, die Löwen schleppen Verwundete weg, Geier und Raben eilen schweren Fluges herbei und hacken an den Augen und Gliedern der Leichen. Alles ganz wie auf der altbabylonischen Geierstele und den assyrischen Darstellungen. Nichts von diesen grausigen Dingen auf den späteren ägyptischen Kriegsbildern. — Auf den assyrisch-babylonischen Reliefs glauben wir fast die mächtigen Wagen dröhnen und die Hufe donnern zu hören, wir fühlen an den Menschen die harte Arbeit des Kriegshandwerks. Auf den ägyptischen Darstellungen fliegt der leichte Wagen des Göttersohnes, der in großer schwungvoller Bewegung die wie die Sperlinge vor dem Raubvogel fliehenden Feinde niederwirft, über das Schlachtfeld. Man möchte sagen, daß die Poesie des Krieges dargestellt ist. — Im Stier sieht der Ägypter im allgemeinen das gut gepflegte Haustier, die »glatten Rinder«, selbst wenn es sich wie in dem übrigens vortrefflichen Werk aus der Zeit Ramses' III. um eine Jagd auf Wildtiere handelt. Selten nur ist die gespannte Kraft, die im assyrischen Stiere steckt, dem ägyptischen anzusehen. — Im Löwen stellt der Assyrier das majestätische, aber blutgierige Raubtier dar, der Ägypter die geschmeidige, aber immer noch königliche Katze. — Ebenso kann der Assyrier wohl die federnde Sprungkraft des Steinbocks prächtig empfinden, aber nicht so wie der Ägypter die Eleganz und Harmonie der Gazelle und anderer Antilopen. — Der

¹) Man sieht übrigens, daß das Relief der Stierplatte viel weiter vorgeschritten ist als die gleichzeitigen altbabylonischen Reliefs.

Ägypter hat der Welt das Pflanzenornament entdeckt und wohl zuerst den Adel im Bau der menschlichen Figur in dem Kontrast der lastenden Linie der Schultern und der aufstrebenden des übrigen Körpers bewußt ästhetisch empfunden. Wie stark bei der Entstehung der »ägyptischen« Kunst ästhetische Motive gewirkt haben, wird recht deutlich, wenn man von den vorgeschichtlichen Frauenfiguren mit ihren stark betonten hängenden Brüsten zu den Frauendarstellungen des klassischen Ägyptens kommt, wo man durchweg, mit wenigen beabsichtigten Ausnahmen, nur jugendlich feste, wohlgeformte Brüste sieht. — Der Vergleich der älteren Stiertafel mit der jüngeren des Nar-mer zeigt auch in der Behandlung des Reliefs einen bemerkenswerten Unterschied. Wir sehen hier vor Augen, wie der Stil des klassischen Reliefs mit fast ebener, nur leicht modellierter Figurenoberfläche und senkrechten, leicht abgerundeten Rändern erst auf einen mit mehr gerundeter Figurenoberfläche folgt¹. Auch hier also ist das scheinbar primitivere in Ägypten das fortgeschrittenere. Und wer sich in den Grundgedanken der ägyptischen Zeichenkunst mit ihrer flächigen Ausbreitung der Figuren eingelebt hat, wird auch in diesen Dingen ein feines künstlerisches Zusammenklingen empfinden und es würdigen können, daß auch die Dicke der Relieffläche selbst, die in der 3. Dynastie noch fast fingerstark ist, in der 5. oft fast zu Papierdünn vermindert wird.

Man könnte sagen, daß die ägyptische Kunst in ihrem Läuterungsprozeß zur Zeit der 2. und 3. Dynastie gewonnen und verloren hat. Verloren hat sie offenbar, im ganzen genommen, an Fähigkeit und Neigung zum Ausdruck der animalischen Kraft an Menschen und Tieren, die uns an den Denkmälern der mesopotamischen Reiche so oft imponiert, die aber dort leicht etwas Düsteres und Aufdringliches bekommt, wenn es sich nicht um Werke allerersten Ranges, wie das Relief der Naramsinstele und einzelne Siegelzylinder handelt. Gewonnen aber hat die ägyptische Kunst ebenso sicher an Ebenmaß, Humanität, Ausdrucksfähigkeit für innere Größe und, besonders im Relief, an einer gewissen Anmut. Da dieser Charakter den besseren ägyptischen Kunstwerken aller Zeiten getreu geblieben ist, so sehen wir, daß damals etwas geschaffen worden ist, was dem Charakter des ägyptischen Volkes, wie er sich unter den verschiedensten Einflüssen gestaltet hatte, entsprach. Was wir beim Vertiefen in gute ägyptische Kunstwerke empfinden, das finden wir in der Tat ja auch in der Literatur und allem anderen wieder, was uns sonst von den Ägyptern aus den Zeiten, wo noch frisches Leben das Volk beseelte, erhalten ist. Es herrscht überall bei allem Gefühl für Würde eine liebenswürdige freie und naturfreundliche Menschlichkeit, doch verfällt diese nicht selten in eine gewisse Glätte und Zerfahrenheit, die sich nicht immer zwingen kann, einen Gedanken wirklich zu Ende zu führen. Dazu kommt eine außerordentliche Zähigkeit im Festhalten des einmal Erwor-

¹) Der Unterschied zwischen den Reliefarten ist derselbe wie zwischen dem babylonischen und dem assyrischen Reliefs des 1. Jahrtausends, auf den ich in der Klio VI (1906) S. 395 Anm. 1 hingewiesen habe. Siehe jetzt auch KOLDEWEY, Das wiedererstehende Babylon. 1913. S. 29.

benen, neben dem sich Neues schwer durchzuringen hat. Auch in der Kunst zeigen sich diese Fehler unendlich häufig. Aber in den wirklichen Meisterwerken sind sie abgestreift und geben einer straffen, großen sachlichen Geschlossenheit Raum.

In jedem Künstler leben, ihm bewußt oder unbewußt, gewisse Formbegriffe¹. Sie sind entstanden als ein Niederschlag alles dessen, was seine Augen seit seiner Geburt getroffen hat, und dessen, was er von dem allgemeinen Geistesleben seiner menschlichen Umgebung in sich aufgenommen hat. All das aber ist hindurchgegangen, verarbeitet und gesteigert durch das läuternde und schaffende Feuer, das im Innern des Künstlers glüht, gehütet und gelenkt von dem, was vor der Geburt schon in ihm war, uns aber als der schöpferische Kern der Einzelpersönlichkeit stets geheimnisvoll unerforschlich bleiben wird. Soweit es sich also um die Wiedergabe oder Verwertung der Erscheinungswelt handelt, liegt das Wesen jeder Kunstschöpfung in dem Ringen dieser im Innern des Künstlers lebenden Formbegriffe mit den Erscheinungen, grob gesagt in dem Kampfe zwischen der Nachahmung der Natureindrücke und ihrer Verarbeitung zum Aufbau einer »neuen Schöpfung«. Das Material, in dem das Kunstwerk ausgeführt wird, tritt dazu noch als eine dritte Größe. Welche Rolle diese spielt, wird in den Teilen der Ornamentik und der Architektur am deutlichsten, die keine Naturformen verwenden. Doch darf man die Bedeutung des Materials für die Formbildung auch nicht übertreiben. Schöne und wichtige Kunstformen haben oft erst in einem Material Dauer bekommen, für das sie ursprünglich nicht gedacht worden sind².

So ist also die Schöpfung des Kunstwerks ein fruchtbarer Kampf, der nie völlig zugunsten des einen Teiles entschieden werden darf. Siegte die Nachahmung durch Erreichung einer wirklichen Identität, so wäre der Begriff Kunst aufgehoben. Dieser Widerstreit spielt in dem modernsten Kunstwerk ebenso wie in dem älteren. Nur tritt er in den älteren Werken aus begreiflichen Gründen deutlicher hervor als in Werken raffiniertester Technik.

Die Sicherheit und Schärfe der Naturbeobachtung in vielen Werken der ägyptischen Kunst ist so überraschend groß, daß gerade durch sie wohl mancher auf diese Kunst zuerst wirklich aufmerksam geworden ist. Wie es aber einem Kunstwerk gegenüber nach dem Gesagten an sich unsinnig ist, einseitig nur auf die Naturtreue zu sehen, so muß man sich gerade bei ägyptischen Bildwerken von Anfang an daran gewöhnen und darin üben, zuerst einmal ohne Rücksicht auf die

¹) Der Inhalt dieses Absatzes, der im Kern schon in meinen ersten Aufzeichnungen enthalten gewesen ist, hat seine jetzige Formulierung unter dem Einflusse der bekannten RIEGLschen Anschauungen erhalten, die mir erst später bekannt geworden sind. Überhaupt habe ich mich von theoretischen Betrachtungen anderer solange bewußt möglichst ferngehalten, bis ich meine eigenen Gedanken genügend gefestigt zu haben glaubte.

²) Es lohnte wohl dies in einer besonderen Arbeit zu verfolgen.

Natur den Blick auf den Aufbau der Werke in sich, den Gang der Linien und die Verteilung und den Aufbau der Massen und Flächen zu richten, also etwa auf die Äußerungen derjenigen Kräfte im Kunstschaffen, die in den Werken der Architektur und der Ornamentik am klarsten hervortreten, aber in jedem andern Kunstwerk ebenso wirken.

Zur Entscheidung der sehr wichtigen Frage, ob sich ägyptische Künstler bewußt vom Kopieren der Natur ferngehalten haben, also zur Frage des Stilisierens in der ägyptischen Kunst, haben uns die Funde der Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna durch den Inhalt des Bildhauerateliers des Thutmosis das bedeutendste Material gebracht¹. Trotzdem dies Material zu beweisen scheint, daß wenigstens die Künstler Amenophis IV. sich der Natur bewußt selbständig gegenüberstellten, so würde doch gewiß jeder ägyptische Künstler die Zumutung von sich gewiesen haben, daß er nicht die Natur wiedergebe. Er würde vielleicht geantwortet haben², daß er eben die wahre, nicht durch Zufälligkeiten getrübt, erstehen lasse. In diesem Zusammenhang mag auf das hübsche Wort hingewiesen werden, mit dem das ägyptische Volk die Bildhauer bezeichnet. Es nennt sie *seenech*, d. h. eigentlich »Beleber«.

Auch unser Urteil über Kunstwerke beruht zu einem gewissen Teile darauf, wie es gelungen ist, die beiden so eng miteinander verschlungenen und doch einander widerstrebenden Aufgaben, die der nachahmende Trieb und der schöpferische stellen, zu einer Lösung zu bringen. Kein Künstler, keine Zeit kann endgültige Lösungen bringen, die für andere und spätere ebenso gelten. Selbst die Wiederaufnahme älterer Lösungen, älterer Stile, kann nie das Alte reproduzieren, sondern schafft doch immer etwas Neues auch in der Reproduktion.

Auf einigen Gebieten scheint auch jedem von uns den Ägyptern auf ihre Weise eine Lösung gelungen. Ganz zu schweigen von der Baukunst, die ja der Natur fast ganz frei gegenüber steht, haben sie in ihren besten Statuen und Tierfiguren und in der Ornamentik im weitesten Sinne, besonders aber im Pflanzornament, ewig Dauerndes geschaffen. Gerade ein Beispiel aus dem Pflanzenornament kann vielleicht am besten veranschaulichen, worum es sich bei diesen Betrachtungen handelt. Das Papyrusornament soll natürlich eine Nachahmung der Papyruspflanze sein. Aber die künstlerische Tat liegt nicht im geringsten in der Wahl und dem Kopieren des Motivs, sondern natürlich erst darin, daß man diese Linien, die so, in dieser Form, niemals in der Pflanze rein vorhanden sind, aus ihr zu entwickeln verstanden hat.

Auf anderen Gebieten, vor allem, wenn die Zeichenkunst die Vermittlerin sein sollte, scheinen den meisten von uns, die wir auf dem Boden der griechischen Kunst³ erwachsen sind, so reine Gebilde nicht immer zustande gekommen zu sein. Hier sind für uns die Ägypter oft bis nahe an die Lösung des Problems

¹) Vgl. meinen Aufsatz in den Anzl. Berichten aus den Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXXV. S. 143. (Wiederabgedruckt in diesem Bande S. 73 ff.) — ²) Vgl. meinen ersten Aufsatz: Scheinbild oder Wirklichkeitsbild (AZ. 48, 134 ff.). — ³) Im Sinne meines vorigen Aufsatzes.

gedrungen, haben die Mittel dazu teilweise schon gefunden, dann aber, so scheint es uns, haben sie versagt, und erst den Griechen war es vorbehalten, auch hier eine, vorläufig wieder einmal endgültige Lösung zu finden.

Solch ein Urteil ist nicht ganz gerecht, denn welche Summe von fruchtbarer künstlerischer Arbeit auch in diesem Teile der ägyptischen Hinterlassenschaft steckt, in dem der Widerspruch mit der Natur oft allzugroß scheint, wird keinem aufmerksamen und empfänglichen Beobachter entgehen. Wer von der frühen deutschen, oder italienischen oder von der archaischen griechischen Kunst herkommt, dem wird ja eine solche Betrachtungsweise nicht fremd sein. Er weiß, daß recht oft etwas, was man obenhin primitiv verzeichnet und naiv nennen möchte, in der vorliegenden Form gerade erst das Ergebnis künstlerischer Arbeit ist. Wir brauchen so etwas nicht immer als Vollkommenes und für uns Vorbildliches anzustaunen, aber sollen anerkennen und verstehen, was damit geleistet ist.

Nimmt man alles zusammen, so ist es wohl nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß es im ganzen Altertum außer den Griechen kein Volk gegeben hat, das so den Namen eines Künstlervolkes verdiente, das so reichen und reinen künstlerischen Instinkt besessen hat wie die Ägypter, selbst die Euphratländer sind davon nicht ausgenommen. Und dazu ist bei den Ägyptern auf den Höhepunkten der Entwicklung, ich denke dabei besonders an die 18. Dynastie, wo wir das vielseitigste Material haben, die Kunst so sehr ein Lebensprinzip des ganzen Volkes, daß sie das ganze Schaffen durchdringt und unter den Händen der Ägypter alles, bis auf die Geräte des täglichen Lebens herab, eine künstlerische Form annimmt. Man braucht z. B. nur eins der wundervollen Totenbücher der 18. Dynastie in die Hand zu nehmen, etwa das des Jufe, des Schwiegervaters Amenophis' IV., um zu empfinden, daß hier an Ausstattung eines illustrierten Buches etwas absolut Vollkommenes erreicht ist, dem anderes wohl gleichkommen, aber nicht den Rang ablaufen kann. Wir würden auch schon aus der Form einiger Möbelstücke, wenn uns nichts weiter erhalten wäre, eine Ahnung bekommen, welche Höhe der Formkultur damals erreicht worden ist. Nur im späteren Griechenland und etwa zur Zeit der italienischen Renaissance können wir Ähnliches beobachten.

Wir haben gesehen, daß die Grundlinien im Charakter der ägyptischen Kunst unter der 2. und 3. Dynastie gezogen sind, und müssen nun noch einen Augenblick bei der Frage nach den schaffenden Kräften dieser Bewegung verweilen. Hätten wir es mit der Kunst eines anderen Volkes zu tun, so läge die Beantwortung auf der Hand. Bei Ägypten aber ist man so lange gewöhnt gewesen, nicht einfache, überall gültige Vorgänge anzunehmen, sondern irgendwelche geheimnisvollen Mächte ins Spiel zu bringen, daß wir auch hier noch einige Vorurteile aus dem Wege räumen müssen.

Blicken wir noch einmal auf die Pariser Schiefertafel mit dem Stier, und zwar besonders auf die Behandlung der Muskulatur an Kopf und Beinen, so sehen wir klar, daß diese archaische Kunst stark auf dem Wege war, in Manier zu erstarren. Wir sehen deren letzten Ausläufer in den Reliefs am Throne der Chephrenstatuen, die man in ihrer seltsamen Ummatur früher, als man die archaische Kunst nicht kannte, nicht in den Zusammenhang einordnen konnte¹. Die Entstehung der neuen Kunst bedeutet also eine Rückkehr zur Natur und Vereinfachung, und es ist verständlich, daß die ersten Werke ruhiger und beinahe kühler wirken als die alten. Auch hier mag die Architektur ein Beispiel liefern für den Vorgang. Gerade in der Zeit der 3. Dynastie ist die erhabene einfache Architekturform der glatten vierseitigen Pyramide entstanden. Wie lange hat man diese für die primitivste und natürlichste, weil theoretisch einfachste, erklärt; und doch wissen wir heute, daß sie nicht die einfache Anlehnung an die Form eines Steinhaufens ist, sondern erst durch die bewußte Arbeit von Jahrhunderten über verschiedene Zwischenformen gewonnen ist.

Daß die Verhaltenheit der ersten neuen Werke alles andre ist als eine Erstarrung, sondern nur Sammlung und die nötige Vorbedingung zum Schaffen des neuen Lebens, ist klar. Man braucht nur einen Blick auf den Reichtum zu werfen, mit dem dieses in der nächsten Folgezeit quillt und der im geschichtlichen Ablauf seiner Ausdrucksformen Differenzen umfaßt, die relativ nicht geringer sind als die innerhalb der Geschichte der griechischen Kunst. Wir können ruhig alle Theorien, die diese angebliche Erstarrung zur Zeit der 3. Dynastie in Rechnung ziehen, beiseiteschieben: die auch historisch ganz unmögliche, neuerdings aufgestellte, die mit dem Eindringen eines fremden Volkes rechnet und eine Parallele mit dem Absterben der ägyptischen Kunst beim Eindringen der griechischen zieht²; aber auch die alte von strenger harter Priestermacht, die der Kunst einengende Gesetze gegeben habe. Der Einfluß der Priesterschaft auf die Entwicklung der Kunst in Ägypten scheint im allgemeinen bedeutend überschätzt zu werden. Auch bei Gelegenheiten, wo er auf den ersten Blick evident scheint, wie z. B. bei dem jähen Bruch mit der Kunst Amenophis' IV. Aber das einzige Sichere an diesem Vorgang ist eben nur das Zusammentreffen eines Vorganges auf religiösem Gebiete mit einem auf dem Gebiete der Kunst. Gewiß, wenn dort die Reaktion in der Kunst zugleich einsetzt mit der im Kultus, so liegt das daran, daß die letzte Phase der Kunstentwicklung unter Amenophis IV. untrennbar mit der ver-

¹) Auf diese Reliefs hat zuerst BORCHARDT die Aufmerksamkeit gelenkt in seinem Aufsatz über das Alter der Chephrenstatuen (XZ. 36, 1). Aber seine zu formalistische Behandlung des Themas litt an dem methodischen Grundfehler, der auch in seinem Widerruf bei HÖLSCHER. Das Grabdenkmal des Königs Chephren S. 90 ff., nicht berührt wird, daß er sich nämlich nicht gefragt hat, wie denn derartige Reliefs gerade in die Kunst der Spätzeit hätten eingeordnet werden können. Daß für die eigentlichen Statuen die Heranziehung einer Statue der Äthiopienzeit ein stilistischer Mißgriff war, hat v. BISSING (BISSING-BRUCKMANN, Denkmäler, Text zu 60—61 Spalte III) mit Recht betont.

²) SPIEGELBERG, Geschichte d. ägypt. Kunst, 1903, S. 5.

haßten Person des Reformators verbunden war. Aber es ist nicht zu vergessen, daß diese letzte Phase eine Richtung angenommen hatte, die auf den weitaus größten Teil des ägyptischen Volkes und wohl auch seiner Künstler wie ein Schlag ins Gesicht wirken mußte. Man kann sich schwer denken, wohin es auf diesem Wege weitergehen sollte. Diese in Karikatur entartende Kunst mußte einen sehr energischen Rückschlag hervorrufen. Daß da die religiös Orthodoxen auch in der Kunst mit der rückläufigen Bewegung gingen, ist klar. Aber diese Bewegung wäre eben auch wohl ohne sie eingetreten. Gegen gewisse Richtungen in unserer modernen Kunst stehen ohne Zweifel alle religiös Orthodoxen auf der Seite der Freunde der alten Art, ohne daß man in ihnen nun auch die treibenden Kräfte für eine künstlerische Reaktion sehen wird. Anders ist es im alten Ägypten auch nicht gewesen. Erst rund 200 Jahre nach Amenophis IV. scheinen sich die Verhältnisse bedeutend zu ändern und scheint der Einfluß der Priesterschaft auch auf diesem Gebiete wie auf dem politischen stark zu steigen. Doch kann dieser Einfluß auch vielleicht nur eine Täuschung sein, die durch die Einseitigkeit der erhaltenen Denkmäler hervorgerufen ist. Jedenfalls kann bis gegen das Ende des neuen Reiches hin kaum von hinderndem Einfluß der Priesterschaft in der Kunst die Rede sein, soweit es sich nicht um die eigentliche religiöse Tempelkunst handelt. Und gar mit der Entstehung der neuen Kunst im Anfange der Geschichte haben Priester als solche nichts zu tun.

Viel wichtiger ist die andere große Macht des ägyptischen Altertums, das Königtum, für die Entwicklung der Kunst gewesen. Wir haben zu Anfang gesehen, welche Bedeutung die Schwäche oder Kraft der regierenden Gewalt für den Wohlstand des Landes gehabt hat und damit auch für alle Äußerungen der Kultur. Aber abgesehen von diesen unpersönlichen Wirkungen glauben wir doch auch bei den bedeutenderen Herrschern ein persönliches Verhältnis zu den Kunstwerken zu sehen, die unter ihrer Regierung entstehen. Bei der außerordentlichen Konzentration der Kräfte des Landes in der Hand der Könige ist es ja auch nicht verwunderlich, daß ihre Neigungen und Abneigungen sich durch die Auswahl der Künstler auch in der Kunst bemerkbar machen. Es wird kaum ohne Absicht sein, daß öfter Baumeister und andere Künstler in den Inschriften von sich sagen, daß sie vom Könige erzogen oder von ihm ihre Anweisungen erhalten hätten. Man hat nicht ohne ein gewisses Recht gesagt, daß wir, wie von einem Stile Ludwigs XIV. gesprochen wird, in demselben Sinne auch die Namen Thutmosis, Amenophis, Ramses und andere als Träger einer bestimmten Kunstrichtung gebrauchen dürfen¹. Einen für uns recht sonderbaren Ausdruck findet diese persönliche Beziehung der Könige zur Kunst in gewissen Zeiten, etwa der Amenophis III. und IV. darin, daß die Züge des Königs, soweit es geht, auch in die Bildnisse seiner Untergebenen hineingearbeitet werden.

¹) SPIEGELBERG, Geschichte d. ägypt. Kunst S. V.

Aber was wären diese Könige in der Kunstgeschichte ohne die eigentlichen Künstler? Wenn der Leser im obigen raschen Überblick die ägyptische Kunst hat entstehen, wachsen und vergehen sehen, so hat er dabei vielleicht über die angegebenen Jahreszahlen hinweggelesen, so daß ihm nicht klar zum Bewußtsein gekommen ist, daß wir fast viertausend Jahre durchlaufen haben. Um so besser. Denn so wird ihm zwar aufgefallen sein, daß dieser Lauf wohl mancherlei Eigentümliches gezeigt hat, er wird aber nicht den Eindruck von etwas Abnormem haben. Es zeigt sich auch hier wieder, daß das Leben der Kunst bei allen Völkern, wenn sie sich ungestört entwickeln können, und zu allen Zeiten, nach einem gewissen, immer wiederkehrenden Gesetze vor sich geht. Wir haben am Anfange eine lange Zeit, in der von wirklicher Kunst noch kaum die Rede sein kann, und dann folgt die Entwicklung, die wir alle besonders gut aus der griechischen Kunst kennen. Erst eine Periode, deren archaische Werke zwar oft großen Reiz haben, aber im ganzen doch nur die Vorstufen für die Blütezeit sind. Am Ende dieser archaischen Zeit geschieht es, daß einige wenige Generationen bedeutender Künstler, von ihrer Zeit begünstigt, bald eine Höhe des Schaffens erreichen, die von der folgenden Zeit wohl manchmal wieder berührt, aber im ganzen eigentlich nie überboten wird. Ihre Werke legen wie mit einem Schlage den Rang des betreffenden Volkes in der Kunstgeschichte der Menschheit fest. Das Volk hat erst damit wirklich seine künstlerische Sprache gefunden¹.

Gegen diesen raschen und mächtigen Schritt im Übergange von der archaischen zur reifen Kunst erscheint alles Spätere nur wie die intensivere Durchdringung eines damals im Sturme eroberten weiten Gebietes. Es wird nun ein Strich Landes nach dem andern angebaut, hier und dort der Kreis der Grenze gerundet. Man lernt die erworbenen Mittel immer mehr verfeinern und gewandter ausnutzen, entdeckt neue Themata für ihre Anwendung, aber die Werke der großen Schöpfer behaupten neben den besten dieser späteren Leistungen ihren Platz, ja wirken öfter noch später anregend nach. Sind dann schließlich alle Wege durchmessen, nähert sich die Schöpferkraft des Volkes ihrem Ende, so entsteht bei der Übersättigung an virtuosen Werken eine Sehnsucht nach den Zeiten der Jugend. Man findet seine Freude daran und das Heil darin, die Werke der ältesten Vorfahren nachzuahmen und in ihren Formen weiter zu schaffen, bis dann allmählich die Kraft ganz erlischt und am Ende selbst die technische Fertigkeit verloren geht.

Die Parallele zeigt uns, wie wir uns die Entstehung der neuen Kunst in Ägypten zu denken haben. Wir sehen, daß der große Schritt, den die griechische Kunst um 450 v. Chr. getan hat, für die ägyptische etwa in die Zeit der 2. und 3. Dynastie, also um das Jahr 3000 v. Chr., fällt. Damals also müssen in Ägypten hervorragende Künstler gewirkt haben, die, im vollen Besitze des Erbes

¹) Es scheint ähnlich auf allen Gebieten der Kunst zu gehen. Man denke z. B. an die Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert.

ihrer Väter, dieses in neue Formen gegossen, gereinigt und gesichtet und mit neuem Geiste erfüllt haben, und damit erst das geschaffen haben, was wir »die ägyptische Kunst« nennen und was seine erste reiche Entfaltung unter der 4. und 5. Dynastie, zur Zeit der Pyramidenerbauer, erreicht hat. Den richtigen Eindruck, daß damals etwas wirklich Neues geschaffen ist, darf man sich nicht durch Versinken in der archäologischen Kleinarbeit, so unbedingt nötig diese ist, wieder verdunkeln lassen. Sie kann uns mit Leichtigkeit nachweisen, daß tausend Fäden von der alten Kunst zur neuen hinüberleiten. Wie sollte das auch anders sein, da ja die Schöpfer der neuen Kunst nicht einfach aus dem Nichts geschaffen haben, sondern auf den Schultern der Besten ihrer Vorgänger standen.

Noch drei weitere Höhepunkte lassen sich danach in der ägyptischen Kunstgeschichte unterscheiden: das mittlere, das neue Reich und die Spätzeit. Dreimal also hat sich die Kunst mit beispielloser Zähigkeit aus dem Verfall immer wieder erhoben. Dabei ist es wohl allgemein menschlich, aber für ägyptische Kunst und ägyptisches Wesen besonders charakteristisch, daß diese Erhebungen fast immer unter mehr oder weniger enger Anlehnung an die ältere Kunst vor sich gehen. Die fast eigensinnige Festigkeit im Halten des Althergebrachten, die es dem Ägypter fast nie gestattet, bei neuer Erkenntnis die alte zu verwerfen, sondern ihn oft veranlaßt, beides, selbst wenn es sich widerspricht, zu bewahren, zeigt sich auf allen Gebieten. Doch kann man in der Kunst sagen, daß hier diese Anlehnung meist eine bald entbehrlich werdende Stützeist, nur die Vorbereitung auf die Gewinnung neuer eigener Ausdrucksformen. Solange die ägyptische Kunst in sich lebendig war, bedeutet jeder neue Aufschwung auch in irgendeiner Richtung eine Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Die oft geäußerte Meinung als ob die ägyptische Kunstgeschichte seit dem alten Reiche eigentlich nur einen allmählichen Verfall darzustellen habe, ist sehr oberflächlich. Porträte wie die besten des mittleren Reiches und die Amenophis' IV. oder wie die des Berliner Trauerreliefs aus der 19. Dynastie wären im alten Reiche unmöglich gewesen.

Sind nach unserer Annahme bestimmte Persönlichkeiten die Schöpfer der neuen ägyptischen Kunst, so liegt die Frage nahe, wo denn jene Künstler gewirkt haben mögen. Doch sehen wir bald, daß wir mit unserem geringen Material diese Frage zur Zeit noch nicht beantworten können. Nur die Vermutung sei gestattet, daß die nationale Kunst der Ägypter etwa in Memphis geboren sein mag. Memphis scheint ja als führende Stadt in der ganzen ägyptischen Kunstgeschichte eine viel größere Rolle gespielt zu haben, als es uns die zufällige Erhaltung der Denkmäler jetzt vorspiegelt. Mit dieser Führerschaft hängt es auch wohl zusammen, daß der Gott dieser Stadt, Ptah, den die Griechen bezeichnend Hephaistos nannten, schon sehr früh zum Künstler unter den Göttern und zum Schutzpatron der Künstler im ganzen Lande geworden ist, und daß sein Oberpriester den Titel »Oberleiter der Künstler« führt¹.

¹) Ich nehme also an, daß die Sache umgekehrt liegt, wie ERMAN (Ägypt. S. 553) sie auffaßt.

Auch wer jene Künstler waren, wissen wir nicht, und würden es auch kaum wissen, selbst wenn uns mehr aus den Anfängen der neuen Kunst erhalten wäre, oder wenn wir eine ägyptische Überlieferung über die Geschichte dieser Anfänge hätten.

Dem von den heiligen Büchern, die die späteren Maler und Bildhauer gewiß ebenso besessen haben wie die anderen Künste und Wissenschaften, ist uns nichts erhalten, und wir können uns nur ein undeutliches Bild von ihnen machen. Einzelne Klänge aus ihnen glaubt man gelegentlich in den Inschriften zu hören, so etwa in den Worten einer bekannten Inschrift aus dem mittleren Reiche im Louvre¹, deren Sätze wie Kapitelüberschriften aus alten Büchern klingen. Gewiß viel wertloses Zeug, aber sicher auch viele wertvolle Dinge sind uns mit ihnen verloren. Doch selbst wenn wir sie hätten, würde darin wohl kaum von den geschichtlichen Personen der Künstler die Rede sein. Wir würden wohl etwa lesen, daß damals »die uralten Schriften mit den Worten des Gottes Ptah wieder aufgefunden« seien, und die Werke der Künstler ermöglicht hätten. In den Annalen des Reiches ist nach dem, was wir wissen, oft von der Ausführung von Kunstwerken die Rede gewesen, aber auch da unzweifelhaft ohne die Namen der Künstler. Immerhin ist es für solche Fragen doch erwähnenswert, daß noch die Spätzeit z. B. gute geschichtliche Kunde von dem Wirken des Imhotp, des Baumeisters des Königs Zoser aus der dritten Dynastie, hatte.

Die Werke selbst mit dem Namen des Meisters zu versehen, war im allgemeinen bei den ägyptischen Künstlern nicht Sitte. Aus der ganzen ägyptischen Kunstgeschichte können wir ja überhaupt nur vier oder fünf mit Meisternamen bezeichnete Kunstwerke, die wirklich so genannt zu werden verdienen, nachweisen. Das unterblieb nicht etwa, weil die Künstler von sich und ihrer Kunst gering dachten. Wir wissen aus vielen Inschriften, mit welchem Stolz die Künstler von sich und ihren Werken reden und welche angesehene Stellung sie in der Gesellschaft hatten, eine höhere als z. B. etwa in Griechenland. Aber sie fühlten sich stets, oft nicht zum Vorteil ihrer Kunst, mehr als Glieder einer großen Organisation oder Zunft denn als einzelne Persönlichkeiten. Es ist kein Zufall, daß wir unter den ägyptischen Künstlertiteln so sorgfältig unterschiedene Grade finden. Es wird ja wohl allmählich der Kunstgeschichte gelingen, auch in Ägypten die Künstlerindividualitäten zu sondern, aber wir werden uns doch meist mit Namen wie »Meister der Puntexpedition von Der el-bahri« u. a. begnügen müssen, wie man es auf anderen Gebieten oft genug muß.

So werden wir also auch die Namen jener Künstler der zweiten und dritten Dynastie wohl nie erfahren. Ihre Schöpfung aber wirkte durch die Jahrtausende nach, und zwar, wenn wir von der religiösen Kunst absehen, nicht gestützt durch irgendwelche außerhalb der Kunst liegenden Mächte, son-

¹) Louvre C. 14.

dem lediglich durch innere Kraft, durch das ihr innewohnende Gute. Wir werden im Verfolg unseres weiteren Themas sehen, daß nicht einmal im Formalen der Zeichenkunst, die doch am leichtesten unfrei gehalten werden könnte, ein solcher Zwang bestand, daß vielmehr auch darin langsam, aber ständig Neues geschaffen wurde, solange die Kraft reichte. Starke Talente haben kaum mehr als anderswo Hindernisse gefunden, wenn sie etwas Neues in neuer Form zu sagen hatten. Für schwache Talente aber, vor allem in Zeiten des Nachlassens der Kraft, war es unmöglich, diesen Fortschritten zu folgen, und sie arbeiteten immer nach altbewährter Art und Regel weiter, so daß man da wirklich von starren Gesetzen reden kann. Doch man soll auch hier die positive Seite dieser Erscheinung nicht gering schätzen. Wenn die alte Zeit die Formen gesichtet und Typen aufgestellt hat, Muster und Regeln für die Proportionen gegeben hat, wie das unzweifelhaft mindestens schon in der 5. Dynastie geschehen ist, so ist dadurch für mäßige Geister der handwerksmäßige Betrieb der Kunst, zu dem die Natur des Ägypters leicht neigte, sehr nahe gelegt. Aber es ist dadurch auch ermöglicht, daß gerade dieser Betrieb durch gute Schulung auf einer recht hohen Stufe gehalten wurde. Es gehört in Ägypten schon ein sehr hoher Grad von Unfähigkeit des Herstellers dazu, um ein Werk als durchaus verfehlt erscheinen zu lassen. Man versteht nun, warum in Ägypten selbst mäßige Arbeiten fast stets etwas Sicheres und selbst Angenehmes haben können.

Daß solche mäßigen Werke in einem Lande wie Ägypten, das so enorme Anforderungen an die Produktionskraft der Künstler für öffentliche und private Zwecke stellte, in außerordentlicher Menge vorhanden sind, und vor allem in unseren Sammlungen, die ja auch stark kulturgeschichtliche Interessen haben müssen, sich breit machen, ist klar. Um so mehr aber ist es Pflicht aller Kundigen, immer wieder den Versuch zu machen, aus dieser Masse die wirklichen Kunstwerke herauszuheben. Die Kunstgeschichte darf nicht zu einer Geschichte der Mittelmäßigkeit werden. Auch sie, sofern sie wirklich Geschichte der lebendigen Kunst ist, läuft stets nur auf einer schmalen Linie. Sie hat mit den besten Leistungen eines jeden Zeitalters zu tun, und die tieferstehenden sollen ihr nur dienen, jene desto besser zu begreifen; sie hat immer wieder auf jenen schmalen hohen Grat zurückzuführen.

Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches.

VON LUISE KLEBS.

Mit 14 Abbildungen im Text.

Bei einer Zusammenstellung der Reliefszenen des a. R., die demnächst veröffentlicht werden soll, sind mir verschiedene Probleme der Perspektive entgegengetreten. Eine ausführliche Erwähnung dieser etwas schwierigen Dinge würde den Rahmen eines Verzeichnisses überschreiten, das nur eine kurze Inhaltsangabe der Szenen geben will. So möchte ich sie hier im Zusammenhang besprechen.

Die Ägypter kannten keine zeichnerische Wiedergabe der Tiefendimension im Sinne einer Perspektive, und Begriffe wie Augpunkt, Fluchtpunkt der unter sich parallelen Horizontalen und Distanzpunkt waren ihnen völlig fremd. Sie zeichneten Menschen, Tiere und Dinge möglichst klar in der Silhouette, also in einer Ebene, und gaben dabei eine Andeutung der Tiefenwirkung nur dadurch, daß sie solche Silhouetten staffelartig neben- und übereinander¹ klebten. Zum Beispiel zwei Rinder, die nebeneinander gehen, werden wie eine Silhouette mit doppelter Kontur an der einen Seite gezeichnet, ohne die geringste Tiefendimension für die Füße des zweiten Rindes. Alle acht Füße — wenn es vier Rinder sind, 16 Füße — stehen auf derselben Linie, so daß man nicht von einer Wiedergabe der Tiefendimension reden kann, sondern nur von einer deutlichen Angabe der Zahl der Rinder.

Sehen wir von der greifbaren Tiefendimension der Relieferhöhung ab, und fragen wir uns, wie hat der ägyptische Künstler versucht, auf der zwei dimensional Wand die Illusion der dritten Dimension zu erwecken, so finden wir, daß er bemüht ist, diese dritte Dimension in sein zweidimensionales System aufzunehmen.

Er versucht zuerst, sich die Tiefendimension des Raumes klarzumachen, indem er die Grundfläche, sei es einer Landschaft oder einer Halle, eines Geflügelhofes, Teiches oder was es sei², aus ihrer horizontalen Lage aufrichtet und wie eine Wand aufstellt. Auf diesem so gewonnenen Grundriß werden dann die einzelnen Szenen und Dinge in der Umlegung aufgezeichnet und eventuell in »Register« übereinander aufgetürmt. Was auf der Grundfläche vorn steht, wird das untere Register einer Szenenanordnung, der Mittelgrund steht höher und, was im Hintergrund auf der Fläche zu sehen ist, kommt auf der Wand nach oben. Dabei bleibt meist die Größe der Figuren in allen Registern gleich.

¹) Vgl. die übereinander gestaffelten Konturen der Rinder schon PETRIE, *Medum* T. XVIII, die spielenden Kinder DAVIES, *Ptahh. I. T.* XXIII.

²) Vgl. die aufgeklappten Stuhl- und Bettflächen QUELL, *Exc. Saqq. 1911/12* T. XVIII. XIX; PETRIE, *Medum* T. XX. XXIV.

Im Grunde braucht man ja nur, um diese Anordnung zu verstehen, einen sehr hohen Horizont anzunehmen, mit dem sich die Künstler aller Zeiten geholfen haben, um Überschneidungen zu vermeiden und möglichst viel sichtbar zu machen¹.

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Erkenntnis der Perspektive, der die wirkliche Lösung des Problems anbahnt, ist die verkleinerte Darstellung der Dinge im Hintergrund. Daß die ägyptischen Künstler zum Teil auch diesen Schritt getan haben, wird im II. Abschnitt gezeigt werden. Im III. Abschnitt sind einzelne Beispiele von wirklicher perspektivischer Verkürzung einzelner Figuren und Dinge angeführt.

I.

Das Zeichnen der Grundfläche als Grundriß.

Die Landschaft.

MASPERO hat schon (Ägypt. Kunstgeschichte 1889, übers. von STEINDORFF S. 178) beobachtet, daß der untere Teil der Wand, DAVIES, Ptahh. I T. XXI, in der Weise angeordnet ist, daß er eine zusammenhängende Landschaft bildet.

¹) Die kretisch-mykenische Kunst hat die Tiefe genau so als Grundriß wiedergegeben und die Figuren in der Umlegung gezeichnet, vgl. die Dolchklingen im Bulletin de Correspondance hellénique Bd. X 1886 (den Fluß T. I, die Wüste T. III 6). Dasselbe gilt von der Freskomalerei in Tiryns II, 1912 T. XIII und S. 124, die allerdings RODENWALDT ganz mißversteht (S. 123. 125). Die Szene zeigt, wie ein Eber, von drei Hunden gehetzt, über den Grundriß eines sumpfigen Röhrichts läuft, das mit kriechenden Pflanzen bedeckt ist. Es fehlen hier aber die Register. Dagegen übernahmen die Griechen in ihrer frühen Vasenmalerei die streifenartige Anordnung, bei der alle Füße der Menschen und Tiere auf der Grundlinie stehen, und erst im 5. Jahrhundert machen sie sich davon frei und setzen ihre Figuren auf welliges Terrain, hinter dem sie zum Teil verschwinden und schaffen so einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund ohne trennende gerade Linien. Daß die Griechen eine empirische Kenntnis der Perspektive (Euklid) angewandt haben, ist bekannt, auch daß sie theoretisch den Fluchtpunkt und Horizont kannten. Andere Zeiten aber haben sich genau so wie die Ägypter geholfen und einen übermäßig hohen Horizont gezeichnet. Ich erinnere an die byzantinische Kunst, an die Elfenbeinschnitzereien des Mittelalters, ja noch Duccio und Cimabue haben die Engel um den Thron der Maria übereinandergetürmt; ich erinnere an die Abendmahlstische, deren Platten wie aufgeklappt erscheinen, um das Daraufliegende sichtbar zu machen, an das Bett der sterbenden Maria, in dem sie, fast aufrechtstehend, liegen muß usw. Einzelne Künstler, wie z. B. van Eyck, haben allerdings so richtig gesehen und ein solches Gefühl für Perspektive gehabt, daß man vermutet hat, sie hätten wirklich Gesetze der Perspektive angewandt, vgl. J. KERN, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung der Gebrüder van Eyck. 1904. Dagegen hat ein Zeichner wie Dürer sein Leben lang schwer mit der Erkenntnis der Perspektivgesetze gerungen (vgl. L. KLEBS, Dürers Landschaften und Perspektive, Repert. f. Kunstwissenschaft XXX, S. 405). Er klagt einmal, die Alten und der Vitruvius hätten sie noch gekannt, aber sie seien verloren gegangen. Erst im 15. Jahrhundert wurden in Italien Gesetze für eine perspektivische Raumbildung gefunden, die von da an als eine große Konvention die Kunst Europas beherrschten. Einzelne moderne Künstler schieben sie mit mehr oder weniger Recht beiseite, weil sie das verschiedenartige individuelle Sehen allzusehr beeinflußt, und stellen sich wieder auf den Standpunkt der Primitiven, so daß wir bei ihnen manchmal Gelegenheit haben, perspektivische Darstellungen zu sehen, die uns an die alten Ägypter erinnern.

Im Vordergrunde — also im untersten Register — ist der Nil dargestellt mit den Papyrusbooten, im zweiten Register der Sumpf, in dem das Schlagnetz zum Vogelfang aufgestellt ist und dahinter, im dritten Register, werden Boote gebaut, Fische getrocknet und Seilerei betrieben. Noch ein Register höher — also ganz fern — liegt der Rand der Wüste mit der Jagd auf wilde Tiere. Dieselbe Anordnung zeigt schon PETRIE, Medum T. IX (unten das Fruchtland mit einem Rind, oben die Jagd in der Wüste)¹. Wie früh schon die einzelnen Register als Vorder-, Mittel- und Hintergrund benutzt wurden, zeigt PETRIE, Medum T. XXVII, wo der Verstorbene an der Leine seine Hunde führt, die nebeneinander vor ihm über drei Register laufen². Es lassen sich viele Beispiele finden, deren Szenen zusammengehören und denen eine perspektivische Absicht zugrunde liegt³.

Hof oder von Säulen getragene Halle.

Der Verstorbene sitzt mit seinem »Fliegenwedel« feierlich⁴ in dem manchmal von einer Säulenhalle umgebenen Hof und sieht zu, wie vor ihm musiziert und getanzt wird oder wie die Dorfältesten zur Abrechnung herbeigeführt werden, wie die Gaben gebracht und im Hintergrund unter der Säulenhalle aufgestellt werden. Auf der Grundfläche des Hofes stehen im Vordergrunde Musiker und Tänzer, die Opfergaben sind im Hintergrund, also oben an der Wand, angeordnet, vgl. LD. II 41. 52. 53 u. a. Die Schwierigkeit, den Verstorbenen als Zuschauer im Vordergrunde zu placieren, wird gelöst, indem er an die Seite gesetzt wird. Bei der üblichen Profilstellung sieht er den Tänzern ins Gesicht, was aber nicht heißen soll, daß er sie im Gänsemarsch auf sich zukommen sieht, sondern er sieht sie nebeneinander, so wie sie für den Beschauer der Wand aufgestellt sind. Man muß sich nur klarmachen: oben ist gleichbedeutend mit hinten im Raum, besonders bei Szenen, die durch eine begrenzte Bodenfläche, also einen Hof, in dem etwas vor sich geht, oder einen Raum, in dem gearbeitet wird usw., ein zusammengefaßtes Ganzes bilden.

Deshalb sind auch die Szenen der Gewerbe nicht immer nebeneinander in einem horizontalen Streifen, sondern oft übereinander in verschiedenen Registern

¹) Die Jagdszenen sind im alten und mittleren Reich stets oben an der Wand, also in der Ferne, gezeichnet, vgl. LD. II 46; DAVIES, Deir el Gebräwi I T. XI, II T. IX und XV; NEWBERRY, Beni-Hasan I T. XIII. XXX; II T. IV. XIII. XIV. XXX. XXXV; El Bersheh I T. VII, wo sie die ganze Wand bedeckt. T. XI, Fragmente.

²) Vgl. auch DAVIES, Ptahh. II T. XIX; MURRAY, Saqq. Mast. I T. XXII; DAVIES, Scheikh Said T. XIII u. a. Ein Rind wird von zwei Männern, die übereinander angeordnet sind, je an einem Horn gefaßt; PETRIE, Deshasheh T. XVIII.

³) Herr Prof. RANKE, dem ich manchen guten Rat in der Disposition dieser Arbeit verdanke, macht mich auf DAVIES, El-Amarna V T. V im n. R. aufmerksam, wo aufsteigend der Nil, dann der Garten und Palast Echnatons dargestellt sind, die sogar ein die Register überschneidender Ausgang verbindet.

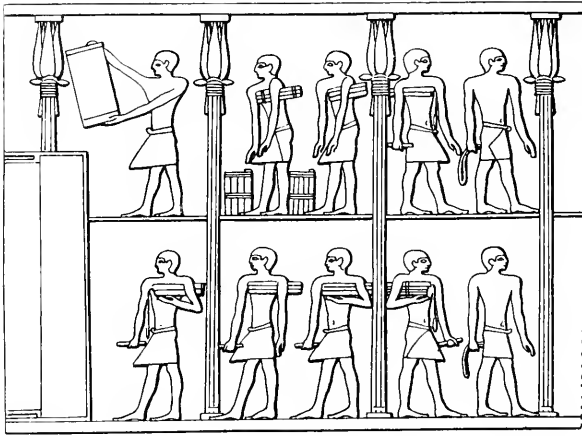


Abb. 1.

Die Schreiber in der Kanzlei des Ti. STEINDORFF T. 23.

getragene Halle, deren Grundfläche einfach als Wand aufgestellt ist (Abb. 1)¹.

angeordnet, weil eben dieses Übereinander die Tiefe der Werkstatt andeuten soll, in der gearbeitet wurde. In einzelnen Fällen, z. B. CAPART, Rue de tomb. T. XXXIII, ist ausdrücklich die Werkstatt der Stein- und Lederarbeiter begrenzt, um sie von den andern zu trennen; im Hintergrunde sitzt ein Mann, der ein Stück Leder in den Händen hält. Die Kanzlei (STEINDORFF, Ti T. 23), in der die Schreiber übereinander, d. h. hintereinander, auf dem Fußboden stehen, ist eine von Säulen

Der Geflügelhof.

Das schlagendste Beispiel dieser Art Anordnung der Tiefe ist der Geflügelhof, bei dem eine völlig naturgetreue Wiedergabe der Grundfläche als Rückwand aufgerichtet ist: in der Mitte das Wasserbassin und ringsherum der mit Körnern bestreute Hof, den zwei Wasserrinnen diagonal durchziehen. Auf dieser Grundfläche erscheinen nun, in Umlegung gezeichnet, die Gänse. Sie spazieren

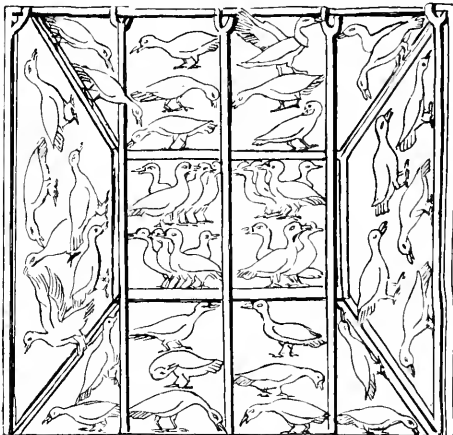


Abb. 2. Die Körner auf dem Geflügelhof sind weggelassen. von BISSING, Gem-ni-kai I T. IX.

zum Teil um das mittlere Bassin herum (STEINDORFF, Ti T. 24). Der Künstler (CAPART, Rue de tomb. T. LXXXIII) deutet dies nur an, vgl. die Gans oben rechts. Bei von BISSING, Gem-ni-kai I T. IX, (Abb. 2) sehen wir im linken Käfig die Tiere zum Teil mit den Füßen am äußeren Rand des Hofes um das Bassin gehen, doch ist der Künstler nicht ganz konsequent, er vermeidet, die Tiere oben, d. h. im Hintergrund, auf dem Kopf gehen zu lassen. Er dreht sie um und stellt sie für den Beschauer auf die Füße. Wir sehen Gänse im Vordergrund, im Mittelgrunde stehen sie im Wasser (vgl. das Bassin mit

Lotosblüten und Fischen und stehenden Gänsen, T. X); im Hintergrunde sind sie jenseits des Bassins. Rechts und links laufen sie deutlich in die Tiefe des Bildes hinein und aus ihr heraus. Auf diesen Grundriß ist nun die Ansicht des Käfigs

¹) Die Federzeichnungen sind teils nach Photographien, teils nach den Umrißzeichnungen der betreffenden Publikationen von mir angefertigt worden.

aufgezeichnet. Wir sehen durch Gabelstangen hindurch, die wohl irgendein Dach tragen und die durch Netze oder durchsichtige Gitter verbunden gedacht werden müssen.

Der Sumpf mit Schlagnetz.

Dasselbe gilt vom Sumpf, in dem das Schlagnetz zum Vogelfang aufgestellt ist. Er ist rings von Lotosblüten und Pflanzen umgeben, nur läßt der Künstler hier die Pflanzen fransenartig nach allen Seiten wachsen (Leiden. Mus. a. R. T. XIV), so daß sie im Vordergrund herunterhängen. Es kommen aber auch im Vordergrund aufrechtstehende Pflanzen vor: CAPART, Rue de tomb. T. LXXXVIII, von BISSING, Gem-ni-kai I T. VIII u. a., trotzdem ist die Grundfläche aufgerichtet. Das Schlagnetz ist mitten in diesem Sumpfgrundriß aufgestellt¹.

Wasser beim Fischestechen.

Das Wasser, in dem der Verstorbene Fische sticht, erscheint mit den Fischen mitten auf dem Papyrusdickicht (Abb. 3). Hier ist die Grundfläche nur teilweise aufgeklappt und in die Höhe gehoben². Einen Fortschritt in der Darstellung im n. R. zeigt der zwischen Palmen liegende kleine See, der wie eine Tafel zwischen die Bäume geschoben ist. Hier heißt es: die vorderen und hinteren, kleiner gezeichneten Palmen sind durch einen Teich in der Tiefe getrennt. (WILKINSON 1878, I 378.)

Schwieriger wird das Problem, wenn es sich um die Zeichnung eines einzelnen Gegenstandes handelt, der in die Tiefe des Raumes gehen soll. Der Künstler hilft sich aber genau so wie bisher. Er legt nicht etwa den Gegenstand, den er liegend zeichnen will, auf den Boden, sondern er zeichnet ihn stehend und klappt dann den Boden herauf. Nach unserer Anschauung steht der Gegenstand, in der Idee des Künstlers liegt er. Er deutet dieses an, indem er seinem Gegenstand durch Querlinien einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund verschafft.



Abb. 3. Grab des Hapi. Berl. Mus. 119.

¹) Vgl. aus dem n. R. die Gartenanlage Mem. Miss. V T. XXXVIII, in der auch die Bäume und Pflanzen fransenartig um den Grundriß angeordnet sind, die Menschen aber für den Beschauer auf den Füßen stehen; vgl. auch die auf dem Kopf gehende Gans LD. II 12. — ²) Vgl. auch die Bucht, in der ein Nilpferd liegt: DAVIES, Deir el Gebräwi II T. XX.

Gefällte Bäume.

Am besten wird LD. II 108 (Abb. 4) das erläutern. Hier sind (wie ERMAN, Ägypten S. 600 schon sagt) stehende und gefällte Bäume nebeneinander gezeichnet, und sie sehen auf den ersten Blick ganz gleich aus. Kennt man aber die Art und Weise, wie ein ägyptischer Künstler Tiefendimensionen gibt, so werden die Querlinien, auf denen die Ziegen im Vorder-, Mittel- und Hintergrunde stehen und liegen und die Art, wie diese um den Baum gruppiert sind, sofort sagen: »Dieser Baum liegt auf dem Boden in das Bild hinein.« Man fragt sich, warum der Künstler den Baum nicht wagerecht legt, aber der Holzfäller kann ihn bei seiner Profilstellung nur so fällen, daß er ins Bild hineinfallen muß. Die

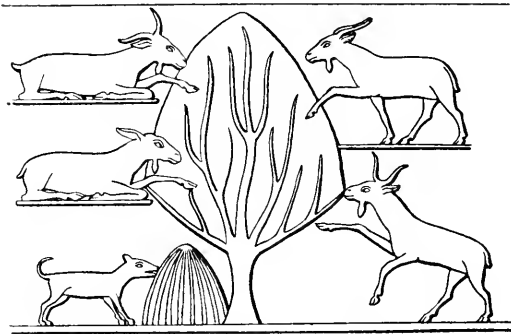


Abb. 4. Gefällter Baum. LD. II 108.

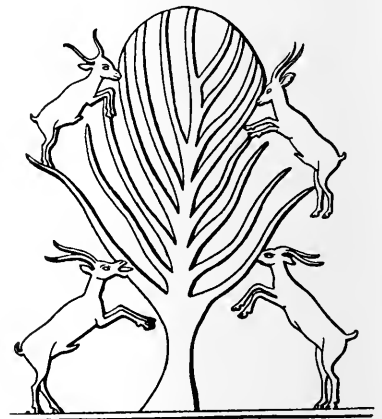


Abb. 5. Gefällter Baum. LD. II 111.

Ziegen könnten bequem das Laub an der Spitze abfressen, wenn ihr Temperament sie nicht veranlassen würde, an dem vor ihnen liegenden Baum emporzuklettern. Bei LD. II 111 (Abb. 5) sind die Querlinien, die den Mittel- und Hintergrund für die Tiere andeuten, weggelassen (vielleicht vom Kopisten übersehen, vielleicht waren sie auch, weil ursprünglich aufgemalt, nicht mehr vorhanden), und nun hängen für den naiven Beschauer die Ziegen an einem aufrecht stehenden Baum in der Luft und zappeln haltlos mit den Beinen, obgleich der Künstler ihn als liegend bezeichnet hat. Ich vermute sogar, er hat nur zu diesem Zweck die Ziegen mit den Holzfällern hinausgeschickt, um seinem Publikum zu sagen: »Dieser Baum ist gefällt.«

Die „Sackpresse“ bei der Weinernte.

Es sind zwei Szenen, von denen die eine leicht verständlich ist, da sie mit zwei Dimensionen auskommt. Vier Männer sind im Begriff, einen mit zertretenen Trauben gefüllten »Sack« oder besser ein langes Tuch, das sie mit den Enden zusammengebunden haben, auszupressen. Sie haben rechts und links in die Schlinge je eine lange Stange gesteckt. Beide Stangen werden an jedem Ende von einem Mann gefaßt und sollen nun in entgegengesetzter Richtung

gedreht und so das Tuch gewrungen werden. Man muß im Auge behalten, daß keiner der vier Männer die Stange auch nur einen Moment loslassen darf, weil sie sonst zurückschlägt, daß also die beiden Männer an jeder Stange ihren Platz von vorn nach hinten wechseln müssen und zu diesem Zweck zwei genötigt sind, unter den Armen der andern durchzukriechen. Die einen ducken sich, die andern strecken sich so hoch sie können, um jene durchzulassen.

Diese Szene des Wringens hat der Künstler, LD. II Erg. T. XXI (Abb. 6), der an Zeichnen in der Ebene gewöhnt ist, sehr gut gegeben. Er hat den Moment abgewartet, in dem die vier Männer alle möglichst gleich weit von dem Beschauer entfernt stehen. Die Stangen stehen dann senkrecht in die Höhe und werden im Vordergrund von allen vier Männern gehalten, im Moment, wo die einen unter den andern durchkriechen müssen. Der nächste Moment der Handlung würde eine Tiefendimension fordern, die zu geben dieser Künstler vermeidet.

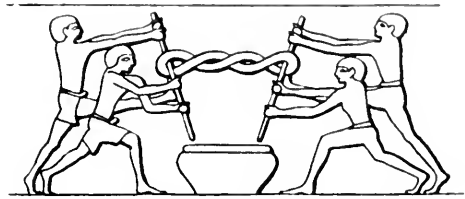


Abb. 6. Sackpresse. LD. II Erg. T. XXI.

Die zweite Szene dagegen (Abb. 7), die das Strecken des fest gewrungenen Tuches darstellt, fordert die Darstellung der Tiefendimension, und sie ist durch eine Verkennung der Gesetze, welche die Darstellung der Tiefendimension beherrschen, bisher durchweg mißverstanden worden¹. Das gewrungene Tuch, das nun eine sehr starke Drehkraft besitzt, kann nur mit wagerechten Stangen von den vier Männern über dem irdenen Bottich

in die Länge gezogen werden. Ihre Kraft reicht nicht aus, es kommt ihnen ein fünfter Mann zu Hilfe, der die beiden Stangen auf einer, und zwar der hinteren Seite, auseinander drückt. Wie hilft sich nun der ägyptische Zeichner bei diesem schwierigen Problem? Genau so, wie er sich bei den Ziegen und dem gefällten Baum geholfen hat. Er macht sich einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund und bringt so seine senkrecht gezeichneten Stangen

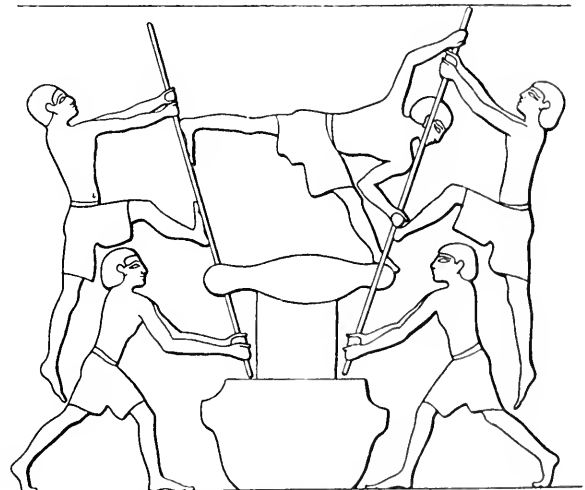


Abb. 7. Sackpresse. LD. II 13b.

in eine wagerechte, in die Tiefe gehende Lage. Zwei Männer stehen im Vordergrund und fassen die Stangen an, um sie gegeneinander zu drücken.

¹) Während der vorliegende Aufsatz auf der Redaktion der *ÄZ.* lag, kam mir der Aufsatz von MONTER, *Recueil des trav.* Bd. 35 S. 120f., zu Gesicht, in dem er für das Verständnis der Sackpresse zu dem gleichen Resultat gekommen ist.

Die beiden andern stehen im Mittelgrund und legen sich mit ihrem ganzen Gewicht zurück. Im Hintergrunde steht der fünfte Mann mit einem Fuß am Boden (nicht etwa auf dem Sack), tritt mit dem andern hinter sich gegen die eine Stange und faßt mit beiden Händen die gegenüber gehaltene, um mit seinem ganzen Gewicht die beiden Stangen auseinander zu drücken. Der Sack wird gestreckt, und der letzte Traubensaft fließt in den Bottich. Für uns, die wir an moderne Perspektivlinien gewöhnt sind, ist es eine Erschwerung, daß durch das Auseinanderdrücken der Stangen in der *Tiefe* eine entgegengesetzte Linienwirkung zustande kommt, daß die Stangenlinien, anstatt in der Tiefe zusammenzulaufen, auseinanderstreben. Der Beschauer hat nur die Basis für jeden Mann einzuzichnen, und die Sache ist sofort klar. Ich vermute, die Basis war ursprünglich aufgemalt. Bei STEINDORFF, Ti T. 130 (Photographie), hängt der eine erhaltene Mann anscheinend ebenso in der Luft wie auch bei PETRIE, Medium T. XXV, einer Umrißzeichnung, der wir, da sie als Korrektur für die Veröffentlichung MARIETTES gezeichnet wurde, vollen Glauben schenken dürfen.

So wurde in der IV. Dynastie die Szene festgelegt. Ob spätere Künstler sie zum Teil mißverstanden, weil sie vielleicht einem Einzelfall ihr Dasein verdankte, und der fünfte Mann beim Auspressen des Sackes nicht durchaus nötig war, oder ob die Zeichnungen LD. II 49b und 53b (Abb. 8 und 9) unzuverlässig sind, weil dem Kopisten unklar war, warum die Männer in der Luft schweben, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls wird bei LD. II 49b durch eine ganz kleine Korrektur — nur durch Aufstellen der Fußsohlen — den Männern im Mittelgrund eine Basis, anstatt auf dem Boden, auf dem Rücken ihrer Vordermänner geschaffen. Sie schweben nun nicht mehr in der Luft, sondern stehen für einen naiven Beschauer auf dem Rücken der andern. Eine größere Korrektur nach dieser Seite zeigt LD. II 53b, wo aber auch in den Nebenszenen sehr unüberlegte Dinge vorkommen¹. Ob man die Künstler oder den modernen Kopisten dafür verantwortlich machen soll?

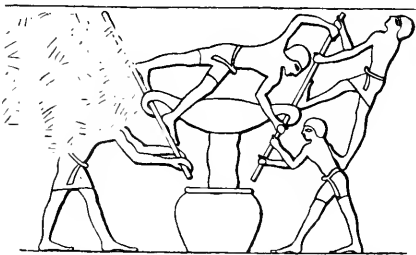


Abb. 8. Sackpresse mißverstanden. LD. II 49b.



Abb. 9. Sackpresse mißverstanden. LD. II 53b.

¹) Wir sehen bei der Traubenlese die niederen Gabelstangen, über die sonst die Weinranken in einer Art Pergola gezogen werden, lose im Boden stecken. Die Trauben werden anstatt von sitzenden Männern von stehenden oben am nächsten Register gepflückt. Beim Traubentreten halten die fünf Männer eine Stange freischwebend über ihren Köpfen. Es fehlt ihr das Wichtigste: die Stützen.

Leider hat nun ERMAN, Ägypten S. 278, gerade diese Szene übernommen und abgebildet. Er beschreibt sie folgendermaßen: »Natürlich wird diese Arbeit (das Auswringen des Sackes) bei jeder Umdrehung, die man den Sack machen läßt, schwieriger: zuletzt ist es nicht möglich, die Stangen weiter zu beugen, der Sack ist auf das äußerste zusammengedreht und würde bei dem geringsten Nachgeben der Arbeiter sich von selbst wieder aufwickeln. In diesem kritischen Moment entfalten die Leute ihre ganze Geschicklichkeit. Zwei halten die Stangen am unteren Ende fest, zwei andere springen ihnen auf den Rücken, fassen die Stangen am oberen Ende und ziehen sie nach hinten; ein fünfter schwingt sich sogar oben zwischen beide Stangen und stemmt sie mit Händen und Füßen auseinander. Und dieses Kunststück bleibt nicht ohne Erfolg; in dunklem Strom fließt der Wein in den unten stehenden irdenen Bottich. Das ist im a. R. allgemein das übliche Verfahren.«

Man überlege einmal, was bei dieser Auffassung einem einzigen Mann an Kraft zugetraut wird. Er hält frei über einem zerbrechlichen Bottich eine Stange in Händen, die eine so starke Drehkraft nach der einen Seite hat, daß sie den auf seinem Rücken auf einem Fuße stehenden Mann, der dieselbe Stange faßt, sofort heruntersehnellen müßte; er trägt diesen Mann und noch das Gewicht des fünften, wenigstens zur Hälfte, mit frei ausgestreckten Armen und muß dabei noch die Stange nach vorwärts drücken, also dem Gewicht des auf ihm stehenden Mannes und der ganzen Energie des fünften Mannes entgegenarbeiten. Man wird zugeben, daß das kaum ein Kunststück, sondern eine Unmöglichkeit bedeutet.

Ob nicht schon in der V. Dynastie diese Art, den Wein auszupressen, durch eine andere, wie wir sie im m. R. sehen, ersetzt wurde und sie nur noch im Bilde traditionell ein längeres Leben hatte, so wie wir sie auch noch in Beni-Hassan neben der neuen, sehr klar gezeichneten Presse ganz schematisch auftreten sehen (vgl. NEWBERRY, Beni-Hassan II T. VI u. XVI u. a.)?. Die Szene in der VI. Dynastie, LD. II 111, ist offenbar schon vom Künstler ganz ohne Verständnis kopiert, der ausfließende Saft ist auf den Sack gezeichnet, der nicht ein gewrungenes Tuch, sondern ein Ding mit zwei steifen Ösen ist usw. Hier könnte man bei naiver Betrachtung behaupten, der eine Mann stehe dem andern auf dem Kopf. Jedenfalls hat der Künstler des Ptahhotep-Grabes (DAVIES, Ptahh. I T. XXIII) die Szene schon in der V. Dynastie neu zu gestalten gesucht. Er läßt den Sack ans Ende der Stangen herunterrutschen, was sehr unwahrscheinlich ist, wenn er fest zusammengedreht ist. Nun fassen vier Männer im Vordergrund die Enden der aufrechtstehenden Stangen und versuchen ihn zu strecken. Der fünfte Mann kommt hier nun zwischen die Stangen in den Vordergrund. Er ist aus der IV. Dynastie übernommen, vgl. LD. II 13, wo er im Hintergrund an seiner richtigen Stelle steht.

Der Künstler des Sakkara-Grabes Nr. 1, LD. II 96, hat bei der Sackpresse den Moment des Durchkriechens gut beobachtet. Er kombiniert zwar die Szenen

des Wringens und Streckens. Er läßt deutlich den linken sich duckenden Mann nach vorn kommen und den rechten gegenüber nach hinten durchschlüpfen, nimmt aber dann, ebenso verständnislos wie der Künstler des Ptahhotepgrabes, den fünften Mann dazu, was unnötig erscheint, da der Sack noch nicht gewrungen ist. Bei der geringsten Bewegung in die Tiefe müßte der Mann ja herunterstürzen, oder er würde zerrissen werden. Mir scheint, die Künstler der V. Dynastie hatten nicht mehr Gelegenheit, diese Szenen in der Natur zu beobachten, sondern kopierten ältere Vorbilder.

Um das Kapitel über die aufgestellte Grundfläche abzuschließen, sei noch an die Querlinien innerhalb der einzelnen Register erinnert, auf denen kleine Gegenstände stehen, z. B. stellen die Töpfer ihre fertigen Krüge in Vorder-, Mittel- und Hintergrundquerlinien auf den Boden. Oder der Bierbrauer sitzt im Hintergrund und verschließt die Bierkrüge, STEINDORFF, Ti T. 83. Fertige Metallgefäße werden im Hintergrunde der Werkstatt aufgestellt, LD. II 49b usw. Wir finden fast bei jedem Gewerbe diese Anordnung der Dinge im Hintergrunde. — Hyänen werden gemästet, das Fleisch und die Gänse, die dazu verwendet werden, stehen im Hintergrund auf dem Boden, vgl. von BISSING, Gemi-kai I T. XI, wo auch eine Gänseherde (ohne Querlinien für jede Gans) übereinander angeordnet ist. Vgl. auch die Garben, die auf dem Felde liegen, STEINDORFF, Ti T. 124, LD. II 106 u. a.

Auch die aufgestellten Palmblätter der Speisetische gehören in diesen Zusammenhang¹ sowie die Spiralen der Seile beim Fischfang (LD. II 46) und der Seilerei (DAVIES, Ptahh. I, XXV), das Schlangenspiel (LD. II 61a) u. a.

II.

Die perspektivische Verkleinerung der entfernten Dinge.

Verkleinerung gleichgroßer Figuren im Hintergrund eines Registers.

Bei der Darstellung einer Jagd in der Wüste ist dieselbe Art Gazellen, die im Vordergrund mit dem Lasso gefangen werden, im Hintergrund in nur halber Größe liegend und stehend dargestellt, LD. II 96. Dasselbe zeigt die Szene bei Ptahh. I T. XXII (vgl. auch links die Hunde im unteren und oberen Teil des Registers). — Bei der Szene des Fischetrocknens, T. XXV, die hinter dem Papyrusbootbau vor sich geht, sind die Menschen bedeutend kleiner dargestellt als im Vordergrund². DAVIES, Deir el Gebrāwi I T. XI sind zwei Jäger übereinander angeordnet, der oben entferntere kleiner usw. Diese Anordnung bezieht sich auf Zwischenlinien in demselben Register, die die Tiefe andeuten. Hierher gehört auch der fünfte Mann in der Szene der Sackpresse, der als im

¹) Vgl. BORCHARDT, ÄZ. 31 (1893) S. 1. — ²) Vgl. DAVIES, Deir el Gebrāwi I T. IV, trotz der gleich großen Register, ebenso T. XVI, Szenen beim Schiffsbau u. a.

Hintergrunde stehend kleiner gezeichnet ist. DAVIES, Ptahh I T. XXIII und die Männer beim Schiffsbau LD. II 108 unten rechts.

Abnahme der Größenverhältnisse der Figuren in mehreren Registern¹.

Was für die Szenen eines Registers mit Hilfe von einem Zwischenregister gilt, findet sich nun häufig auch auf mehrere übereinanderliegende Register angewendet. Figuren und Gegenstände der gleichen Art werden im untersten Register größer dargestellt und nehmen in den oberen ab, die entfernter gedacht sind. Z. B.: Vor dem Verstorbenen stehen vier Diener neben-, d. h. übereinander, die ihm etwas reichen. Sie haben² LD. II 20 die Länge 6,2. 5,8. 5,5 und 5 cm oder die Frauen LD. II 7 die unterste 7,3, die mittlere 5,9, die oberste 5,5 cm. Dem Herrn werden in drei Registern Tiere vorgeführt, die im vierten von einem Schreiber notiert werden LD. II 54³; vgl. auch STEINDORFF, Ti T. 115. 122. Hierher gehören auch die in vergrößertem Maßstabe gezeichneten, im Vordergrund sitzenden Handwerker; DAVIES, Deir el Gebräwi I T. XIV oder die Musiker und Tänzer LD. II 53 u. a. Daß es Gegenbeispiele gibt, ist selbstverständlich, die beweisen aber nur, daß der Künstler einmal eine perspektivische Anordnung einer Szene im Sinn hatte, das andere Mal seine Figuren ohne Zusammenhang auf die Wand zeichnete, wie einzelne Gabenträger u. a.

Verschiebung größerer Figuren in den Hintergrund.

Wir haben uns die Szene, in der dem Verstorbenen seine Herden vorgeführt werden, wohl auch als auf einer Grundfläche angeordnet zu denken, ana-

¹) Die Tatsache, daß die Register einer Wand manchmal gegen oben an Breite abnehmen, ist schon beobachtet worden. Die einzelnen Künstler verhalten sich hierin sehr verschieden. Leiden Mus. a. R. Grab Achet-hetep-her hat an derselben Wand fast durchgehend gleich hohe Register. STEINDORFF, Grab des Ti wechselt die Anordnung. Interessant ist die Anordnung DAVIES, Ptahh. I T. XXI. Die Wand hat sieben Register, vier größere unten, drei kleinere oben. Auf den vier unteren ist die oben besprochene Nilandschaft und Wüste dargestellt, und zwar sind die Register 3 und 4, die die entfernteren Teile darstellen, durch Zwischenregister geteilt und zeigen je im Hintergrund eine Verkleinerung der Szenen, während die Figuren im Vordergrund gleich groß bleiben. Damit schließt der Zusammenhang der vier Register ab. In den oberen drei an sich kleineren Registern sind andere Szenen gegeben, so daß die Wand in der Mitte zweimal eine Tiefenanordnung aufweist. Dasselbe siehe CAPART, Rue de tomb. T. LXXXV: zweimal der Vogelfang mit Schlagnetz im Vordergrund, mit größeren Personen in den Registern 1 und 3. In 2 und 4 kleinere Personen, weil sie den Hintergrund von 1 und 3 bilden. Der Künstler hat die zweite Szene, die mit Register 3 beginnt, durch eine breitere Basis von den beiden unteren getrennt.

Andere Wände, z. B. CAPART LXI und LIX und die Wände STEINDORFF, Ti Orientierungstafeln Nr. 15. 16. 18, zeigen eine starke Abnahme der Register nach oben. Der Künstler hat hier das richtige Gefühl, daß das Entferntere auch an der Höhe der Wand kleiner sein muß, um die Höhe des Raumes für den Eindruck zu steigern und die perspektivische Wirkung noch zu erhöhen. Wir sind so daran gewöhnt, daß wir in vielen Fällen nachmessen müssen, damit uns der Unterschied der Register zum Bewußtsein kommt.

² In der Reproduktion.

³ Vgl. noch LD. II 14. 15. 31 b. 32. 45. 47 usw.

log den Szenen auf einem Hof oder sonst einer aufgerichteten Grundfläche. Neun solcher Szenen¹ haben wir im a. R., bei denen die Register meist gleich groß angeordnet sind, für Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Auffallend ist nun, daß die kleinsten Tiere, also die Vögel, stets im untersten Register, also im Vordergrund, aufmarschieren. Der Künstler überlegt, daß die kleinsten Tiere, um gut gesehen zu werden, an diesen Platz gehören, um so mehr, als er den Vorteil hat, sie in den Dimensionen größer zeichnen zu können. So schiebt er die größeren Tiere, Gazellen und Rinder, in den Mittel- und Hintergrund und verkleinert sie entsprechend nach oben. Wir sehen Gänse im Vordergrund,



Abb. 10. Herde vor dem Verstorbenen. DAVIES, Ptahh. I T. XXVII.

die ebenso groß sind wie die Rinder im Hintergrund. Der Künstler des Grabes LD. II 50 (wenn man der Einteilung der Wand in der Umrißzeichnung glauben darf), hat sich für diesen Fall von der Regel: oben gleich große oder kleinere Register zu geben, freigemacht und hat für seine Ochsen und Gazellen oben viel größere Register vorgesehen als für die Vögel. Er zeichnet sie aber (trotzdem er reichlich Platz hat) perspektivisch verkleinert im Hintergrund, so daß die Rinder im vierten Register nur halb so hoch sind wie die Kraniche im ersten. Der Einwand, die Höhe der Register bestimme am Ende die Größe der Tiere, ist also hinfällig. Es ist bei diesen Szenen eine Verkleinerung der großen Tiere im Hintergrund beabsichtigt. Die kleineren werden in den Vordergrund gerückt. Bei DAVIES, Ptahh. I T. XXVII (Abb. 10) sind sogar im untersten

¹) DAVIES, Ptahh. I T. XXVII. STEINDORFF, Ti T. 129. LD. II 17. 91 Erg. T. XXV 50. 61. 69—70. JUNKER, Gise, Vorbericht 1913 T. VII.

Register die jungen unausgewachsenen Vögel und die Tauben noch vor den Schwan und die Gänse gestellt und deshalb fast ebenso groß gezeichnet, während sie bei STEINDORFF, Ti T. 129, im Hintergrund des ersten Registers kleiner erscheinen.

Eine Ausnahme von dieser Anordnung, die Vögel in den Vordergrund zu stellen, macht LD. II 74. In der Mitte der Wand über Gazellen erscheinen plötzlich die Gänse wie Riesenvögel, und doch sind sie im Verhältnis nicht größer als bei LD. II 61b. Wir sehen sie hier im Vordergrund, die Kraniche im dritten Register schon etwas verkleinert und im Hintergrund die Rinder, die nicht größer sind als die Gänse, uns aber in der Entfernung nicht auffallend klein erscheinen, weil wir selbst unbewußt eine Tiefendimension der parallel nebeneinander angeordneten Reihen annehmen, die der Verstorbene so wie der Beschauer sehen soll¹.

III.

Ansätze zu perspektivischer Verkürzung einzelner Figuren und Dinge.

Die perspektivische Verkürzung einer Figur.

Es wäre dies ein Thema für sich, das sich hier in der Kürze nicht befriedigend behandeln läßt, aber die allgemein herrschende Ansicht: die Perspektive sei eine Erfindung der Griechen, veranlaßt mich, das, was mir gelegentlich an perspektivischer Verkürzung der Figuren aufgefallen ist, hier anzuführen. Diese Beispiele aus dem a. R., die doch unbestrittenes Eigentum der ägyptischen Kunst sind, machen auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Sie sollen nur zeigen, daß Versuche einer perspektivischen Verkürzung der Figuren und Dinge schon im a. R. vorhanden und zum Teil gut gelungen sind.

Es ist bekannt, wie die ägyptischen Zeichner die Silhouette des Menschen zum Ausdruck brachten. Kopf und Gesicht im Profil, der Oberkörper in Vorderansicht. Der Unterkörper, halb gedreht, vermittelt zwischen der Profilstellung der Beine und der Vorderansicht des Oberkörpers. Es ist erstaunlich, welche Mannigfaltigkeit der Bewegung und welche Ausdrucksfähigkeit der Zeichner innerhalb dieses Schemas erlangte.

Profilstellung des Körpers, so daß die Schulterlinie verkürzt wird und die Rückenlinie zum Ausdruck kommt, ist in der IV. Dynastie noch selten, vgl. sitzende Figuren, WIEDEMANN-PÖRTNER T. IV, wo gute und schlechte Lösungen nebeneinanderstehen, LD. II 9 u. a.². Den Künstlern der V. und VI. Dynastie war sie sehr geläufig, sie haben sie mehr oder weniger gut, aber häufig an-

¹) Vgl. auch die Rinder in der Bestattungsszene LD. II 35, die im Hintergrund stehen, in ihrem Verhältnis zu den Dingen im Vordergrund. — ²) Ich gebe, wenn irgend möglich, nur Photographien als Beispiel, damit keine moderne Korrektur dazwischenkommt. Vgl. JUNGER, Gise, Vorbericht 1912 T. IV.

gewandt, vgl. z. B. DAVIES, *Ptahh. I T. XXV*, die Knaben (unten links und oben beim Seiledrehen).

Die Profilstellung kommt auch bei Statuen vor, die zum Grabe gezogen werden, und mir ist aufgefallen, daß oft Holzstehstatuen im Profil, andere in der alten Weise gezeichnet werden. Transport einer Steh- und einer Sitzstatue, LD. II 64 bis. Ebenso STEINDORFF, *Ti T. 70*, eine Holzstatue, T. 64 und 66 zwei Sitzstatuen. Ein Versuch, den Verstorbenen auf der Scheintür im Profil darzustellen (MADSEN, *ÄZ. 42* [1905] S. 65) ist der verrenkten Schulter halber interessant. Ein anderer Künstler (CAPART, *Rue de tomb. XVI*) stellt ihn auf einem Pfeiler dar mit stark vorgeklappter Schulter. Ebenso sind die Hofbeamten (BORCHARDT, *Ne-user-re S. 77*) ziemlich unerfreulich in ihrer gebückten Profilstellung mit vorgeschobener hinterer Schulter, die besser wirkt wenn ihnen der Künstler, wie um dies zu motivieren, einen Stock in die Hand gibt.



Abb. 11. Mann, der einen Siegelzylinder ausbohrt. STEINDORFF, *Ti T. 133*.

bei Nebenfiguren, bei denen der Künstler weniger von der Tradition abhängt. Wir finden z. B. bei CAPART, *Rue de tomb. T. LXXII*, einen kauern den Mann



Abb. 12. Männer mit Spindel und Netznadel. STEINDORFF, *Ti T. 117*.

in vollkommener Profilstellung (Abb. 13), ebenso sind der »Stempelschneider«, STEINDORFF, *Ti T. 133* (Abb. 11), und die mit Spindel und Netznadel beschäftigten Männer, T. 117 (Abb. 12), durchaus befriedigend. Vgl. hier auch den Versuch einer Rückenansicht beim Fischfang, siebenter Mann von links.

Auch auf Taf. 110 sind die Papyrus-träger und die Papyrusbootbauer sehr gut,

wenn sie auch zum Teil die eine Schulter etwas stark vordrehen. Der Künstler hat verstanden, dies mit der Kraftanstrengung der Hantierung in Einklang zu bringen. Schlimmer steht es mit der Verkürzung der Schulter, wenn der Künstler einen Menschen stehend nach rückwärts blicken läßt. Er ist so gewöhnt an den Anblick der Brust von vorn und des Kopfes im Profil bei vorwärts schreitenden und geradeaus blickenden Menschen, die eigentlich alle schon »über die Schulter« sehen, daß er, um dies trotz der Profilstellung des Körpers auszudrücken, des Guten zu viel tut und den Kopf um einen rechten Winkel zu stark dreht. Deshalb sitzen die Köpfe in solchen Fällen wie verkehrt auf den Schultern (STEIN-

DORFF, Ti T. 110, CAPART, Rue de tomb. T. XXV). Bei kauern den, halb nach vorn gedrehten Menschen gelingt es demselben Künstler sehr gut, das »Über-die-Schulter-Rufen« klarzumachen (CAPART, Rue de tomb. T. XXXIX und XXXVI).

Ansätze zur Verkürzung der Glieder.

PETRIE, Deshashch T. XXI, zeigt einen Mann, der das verkürzte Bein hochzieht, um nach hinten hinaufzusteigen, vgl. daneben den Maler mit hochgezogenem unverkürzten Bein im Vordergrund. Dagegen hat der Maler, DAVIES, Deir el Gebrāwi I T. XIV (Abb. 14), sein Bein untergeschlagen und ganz verkürzt, wie das im n. R. bei Musikanten die Regel wird. Einen verkürzten Arm zeigt der trauernde Mann, CAPART, Rue de tomb. T. LXXII (Abb. 13). Er sitzt nach rechts im Profil und legt den linken Arm aus der Tiefe nach vorn aufs Knie und die Hand auf die rechte Schulter.



Abb. 13. Trauernder Mann.
CAPART, Rue de tomb.
T. LXXII.

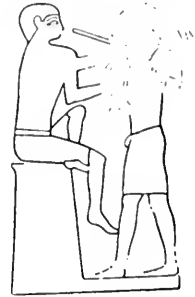


Abb. 14. Maler.
DAVIES, Deir el Gebrāwi I
T. XIV.

Früher und besser als beim Menschen gelingt dem Künstler das Umblicken bei Tieren, weil ihm ein längerer Hals hier zur Verfügung steht, vgl. die Gazellen, LD. II 96, die einen durchaus richtig verkürzten Hals haben. DAVIES, Ptahh. I T. XXV, ist er dem Künstler etwas zu lang geraten. Säugende umblickende Kühe LD. II 77 u. a., Gazellen, LD. II Erg. XXV, eine Ziege, PETRIE, Deshashch, T. XV sind gut gezeichnet. Auch die Gänse im Geflügelhof (VON BISSING, Gem-ni-kai I T. XII) haben gute Verkürzungen bei der Wendung des Halses, wenn auch der Kopf aller dieser Tiere wieder silhouettenartig auf dem Körper liegt.

Hierher gehört auch das rechteckige Segel der Schiffe, das, weil beweglich, von den Künstlern stets in richtiger Verkürzung beobachtet und gezeichnet wurde (LD. II 22. 28. 43 u. a.; STEINDORFF, Ti 77—80; JUNKER, Gise, Vorbericht 1913 T. IV). Vgl. auch das richtig verkürzte Rippenstück STEINDORFF, Ti T. 98, Mitte.

Zusammenfassend läßt sich also sagen: die ägyptischen Künstler des a. R. haben die Abnahme der Dimensionen in der Tiefe richtig beobachtet¹⁾ und sie zum Teil bewußt oder unbewußt zum Ausdruck gebracht. Sie haben aber nicht gewagt, einen starren leblosen Gegenstand, der sich in der Ausdehnung nicht ändern kann, also einen Hof, einen Teich, einen Baum, eine Stange usw. nach der Tiefe zu perspektivisch zu verkleinern. Die greifbare Wirklichkeit war ihnen ein Beweis gegen die Richtigkeit der Verkleinerung. Ein Hof hatte vier gleiche Seiten, eine

¹⁾ Vgl. SCHÄFER, ÄZ. 50 S. 143.

Stange eine gewisse Länge, die sich nicht biegen ließ, ein Baum eine gewisse Höhe von der Wurzel bis zur Spitze, die sich nicht zusammendrücken ließ. — Anders stand es bei beweglichen Dingen, bei Tieren und besonders beim Menschen, der sich bücken und zusammenziehen konnte, der ein Bein lang ausstrecken, einen Arm biegen konnte. Da haben die Künstler gewagt zu zeichnen, wie sie sahen. Sie besaßen ein sicheres perspektivisches Gefühl und eine empirische Erkenntnis, haben aber keine Schlüsse aus der von ihnen angewandten Verkleinerung der entfernten Dinge gezogen und keine Gesetze der Perspektive aufgestellt.

Excavations at Kerma (Dongola-Province) I.

A report on the Egyptian Expedition of Harvard University and the Boston Museum of Fine Arts 1913.

By GEORGE A. REISNER.

With 13 figures (Tafel I—VI).

In 1907, the expedition first began its work in Nubia, having undertaken the Nubian Archaeological Survey on behalf of the Egyptian Government. The first season's work revealed the existence of a Nubian race with a distinctive culture represented by characteristic burials, implements, ornaments and pottery,—called for convenience the C-group. As the work progressed southwards, the evidence of this race were found in increasing abundance. The survey ceased at or about Sebuah; but the C-group material was reported by other expeditions farther south. It became a matter of some importance for the history of Nubia to continue the examination of the region south of Halfa for further material. In the autumn of 1912, the expedition began to plan for this work and applied to the Sudan Government for permission to make a preliminary survey of the region from Dongola to Halfa.

In the meantime, Dr. WRESZINSKI called my attention to LEPSIUS' report on Kerma which he was about to publish for the first time. LEPSIUS was at Kerma on June 21, 1844, and among other surface indications, many of which were misleading, speaks of a cemetery of graves in large stone rings. These rings, and a remark about the pots on the surface, let me to presuppose the existence of remains of the Nubian, or C-group, race at Kerma. Now Dongola-Province was and is the richest district between Egypt and the real Sudan, and the possibility at once became obvious that this province might have been the center of population of the Nubian race. Kerma was then marked down for an examination as careful as was possible in a preliminary survey.

On reaching Merowe, on February 8, the Governor, JACKSON Pasha, informed me that the district in question formed the northern part of the Kerma irrigation basin, and would go under water at the next high Nile. The lower lands had already been flooded by the low Niles of 1911 and 1912. It became desirable therefore to make a more exhaustive examination than was planned. With the assistance of the Governor, permission was obtained from the Director of the Department of Antiquities in Khartum to make excavations, and when the importance of the site had developed, the whole survey trip to the north was abandoned. From February 12th to April 3rd, I was engaged with thirty of my trained workmen brought from Egypt and with a force of local workmen varying in number from 20 to 50 men, in making a careful examination of the Kerma site.

The basin falls naturally into two parts—eastern and western—each marked by a large mud-brick structure, called locally the “Upper Defûfa” (the eastern one) and the “Lower Defûfa” (the western one). We began with the lower or western Defûfa (see fig. 1) and the land around it, because it was lower and more exposed to damage by the water.

The outside of the Defûfa itself was excavated revealing a series of ancient dwellings built partly against the western side of the Defûfa and partly in the mass on the eastern side. The fragments from the debris included inscribed pieces of alabaster vessels with cartouches of kings of the VIth and the XIIth dynasties (see fig. 2). The last series of rooms, on the east, had been dug over by modern treasure-hunters; but the undisturbed debris was a mass of ashes and charcoal. The rooms had been burned out and the deposit in the debris and on the floor, which all showed traces of burning, evidently came from the last occupation of the place (see fig. 3). The deposits consisted of a mass of potsherds of characteristic Nubian black-topped and incised wares, bone awls, fragments of ostrich shell, beads, a series of over 1000 mud seal-impressions which had been used for sealing doors, boxes, baskets and large pots. These impressions were of characteristic seals of the Hyksos Period and a few of them bore the name of King Sheshy (see fig. 4). Thus we had a dated occupation of the site lasting from the Vth to the XVIth dynasties and terminating in a conflagration.

Around the Defûfa was found ashes, slag, unfinished glazes, unfinished pottery, unfinished heads and the raw materials for glazes, pottery and beads. A number of implements were found mostly of pottery but including one bronze knife.

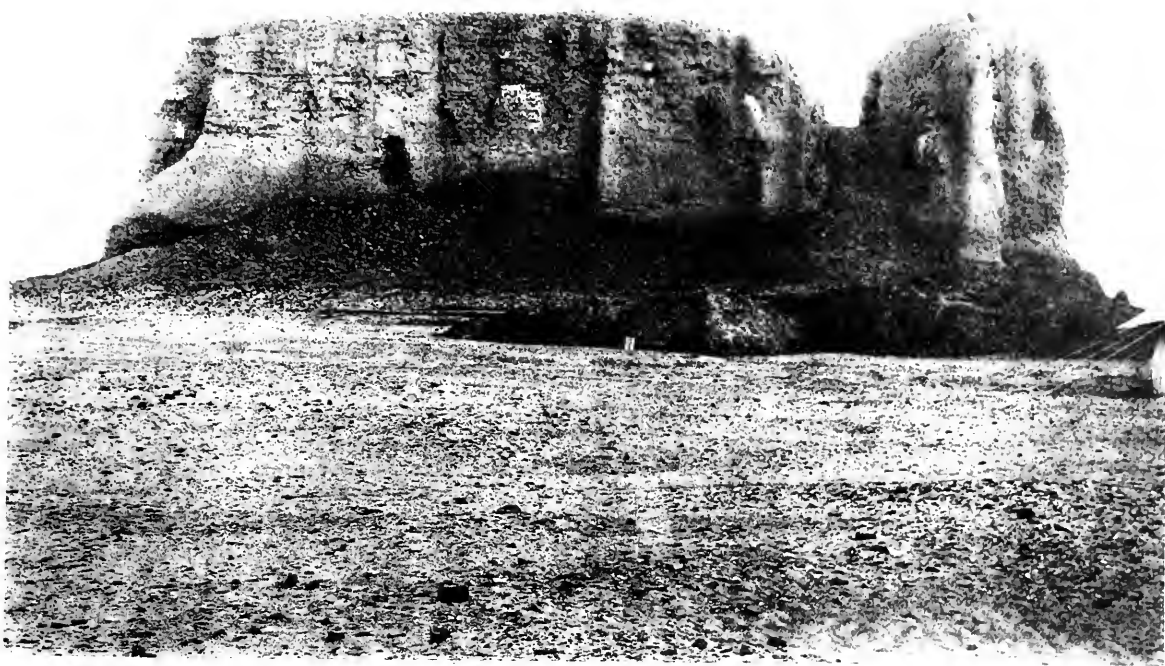
The most plausible explanation of the place is that it was a manufacturing and trading post in the Old and Middle Empires, and the Defûfa was probably a fort with a garrison. The cemetery of the garrison at the time of the last occupation was afterwards discovered on the eastern side of the basin and yielded the most interesting material found at Kerma (described below).

The whole plain, south and north of the western Defûfa, is covered for miles with broken potsherds, stone implements, and fragments of household utensils of stone. This plain was supposed by LEPSIUS to be a vast cemetery of the Old Empire. It was this supposition which attracted Dr. WRESZINSKI's attention; but the bulk of the material is Nubian (C-group) and trenches carried out by my men at a number of different points showed always that the layer of potsherds, &c., was only on the surface. However at one place about 500 meters north of the Defûfa we came on a cemetery of the period of the first two centuries A.D. This cemetery showed that the plain had been lowered 50 to 100 cm since the second century A.D. It is therefore probable that the surface debris referred to, is the debris of a very considerable town which has been entirely swept away by denudation.

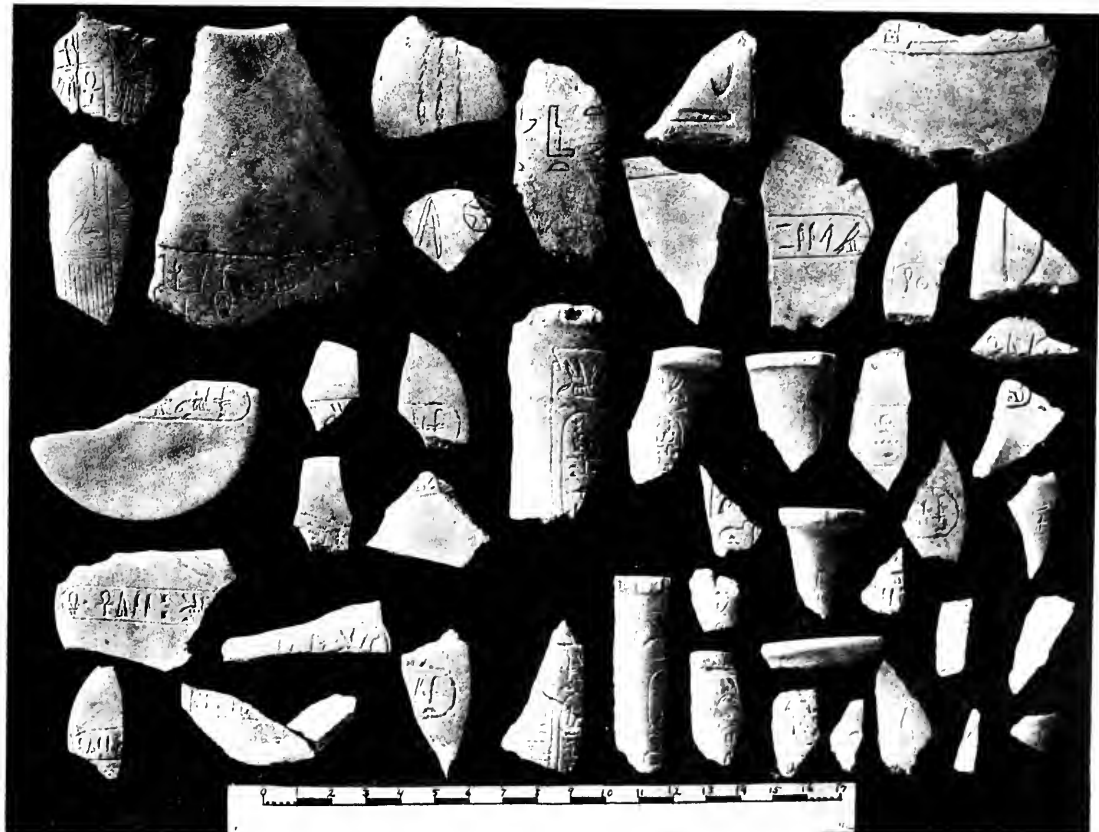
Thus, we have at Kerma at the northern end of the great Dongola-Province, the site of a considerable town, the seat of a garrison, a manufacturing and trading center and possibly a smelting place for the Um-en-Abadi (Umm Nabâdi) gold mines,—a town which was occupied from the VIth to the XVIth dynasties or roughly speaking from about 2600 to 1700 B. C.

Having done all that was possible in the short time at my disposal, I moved the work on March 10th to the eastern side of the basin. Here we began with the stone circles referred to by LEPSIUS and, as presupposed before I left Cairo, they proved to contain burials of the C-group Nubian period, but of the later or Hyksos-Period.

It was only possible to examine two of these circles thoroughly. One, numbered X, measured 84 meters across and contrary to expectation contained as many as 66 graves. Each one of these contained a number of bodies (multiple burials) and a ram (see fig. 5. 6. 7). The chief body was that of a male, apparently a soldier, lying nearly extended on the right side with the head east, on a bed in the middle of the grave. Under the head was a wooden headrest. Around the head was a circlet of blue beads and between the legs was a bronze sword or dagger (see fig. 7). At the feet was a pair of raw-hide sandals and an ostrich feather fan. Around him were male and female bodies. As all of these were with the main body under a cow-hide cover (see fig. 5), they were apparently sacrificed to accompany him to the other world. At the feet was the ram. Some of the subsidiary bodies lay in such a position as to suggest suffocation, so that it is possible that they had been buried alive. Over 100 skeletons or parts of skeletons were brought away and will, it is hoped, be examined by Prof. G. ELLIOT SMITH of Manchester University for comparison as to race with the Egyptian and Nubian skeletons. As most of the graves were plundered, only a small number of complete skeletons could be assembled. The pottery and other objects found in this cemetery are identical with those of the last occupation of the Eastern Defûfa (that is, late Middle Empire and Hyksos-Period, about 1900 to 1700 B.C.); and I have no doubt that the cemetery is that of the garrison of the town during that period.



1. The Western Defûfa seen from the west, beginning of excavation.



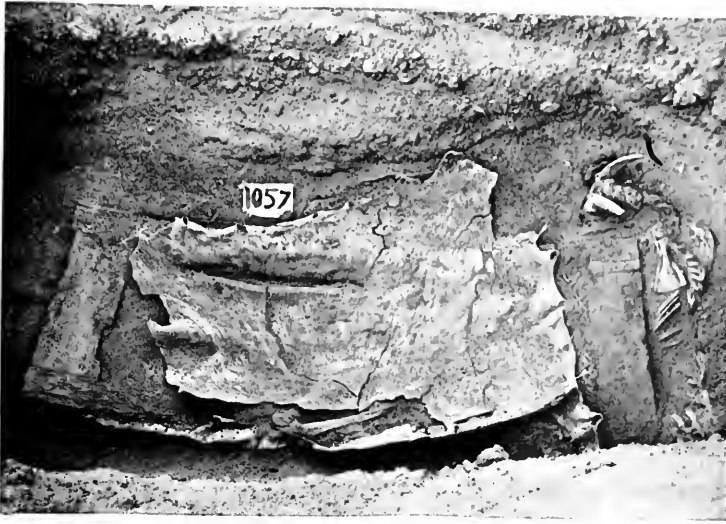
2. Fragments of inscribed alabaster jars from rooms on west of Western Defûfa.



3. Burnt out room on east of Western Defufa, with black-topped pottery on floor, looking north.



4. Mud seal impressions from near the room shown in Fig. 3.



5. Cemetery X, grave 1057, first stage, looking down to south.

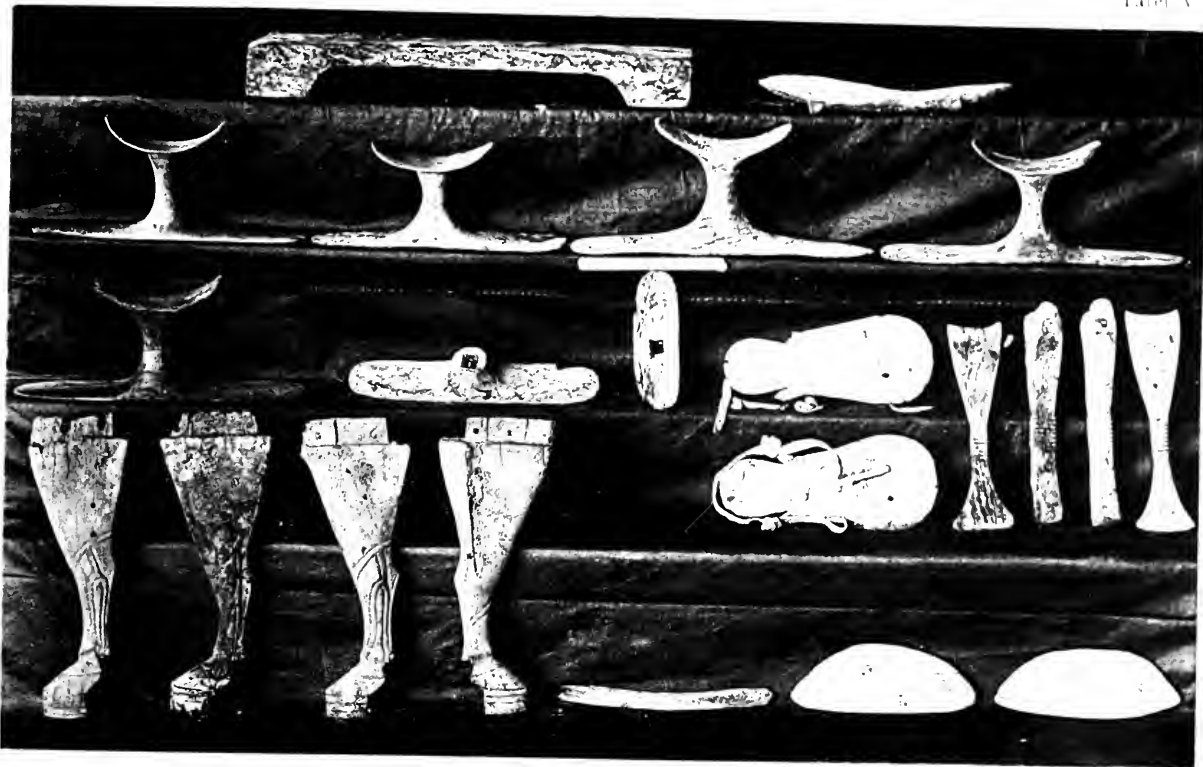


6. Cemetery X, grave 1057, second stage, looking down to south.

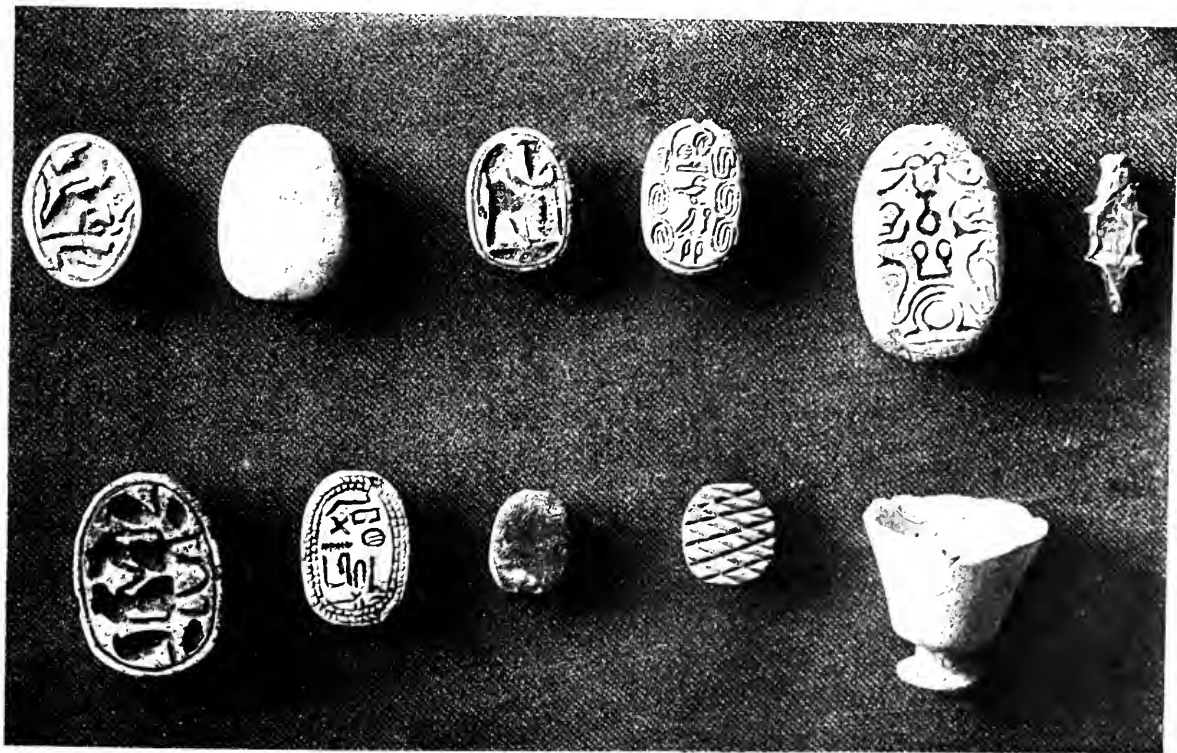


7. Cemetery X, grave 1065, looking down to south.

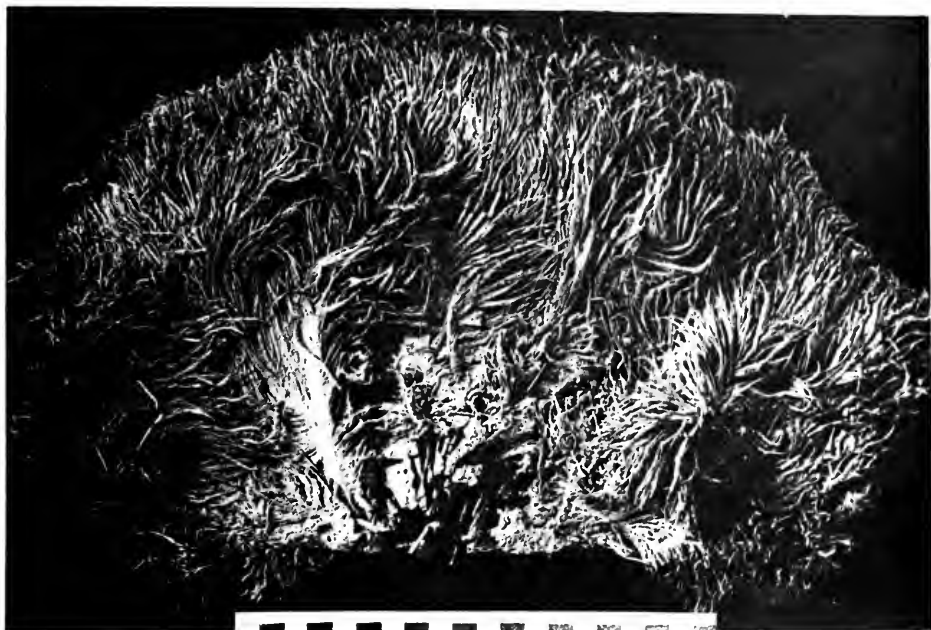




9. Wood and raw-hide, from Cemetery X.



10. Scarabs and amulet from Cemetery X. Frit cup from Western Defta.



11. Ostrich feather fan, from Cemetery X.



12. Rams heads with horn protectors, from Cemetery X.



13. Skull, Kerma, grave 1065 A.

The other stone enclosure examined, no. XI, was rectangular and proved to contain a small temple(?) built of mud-brick and faced outside with masonry built of small well-dressed sandstone blocks. Inside, the stuccoed walls were painted with figures of animals, boats, and various scenes all in a very fragmentary condition. The animals include hippopotamus, giraffe, and domestic cattle (cows and bulls).

The last days a short examination was made of the Eastern Defûfa which it was obvious was different in structure and probably in character from the Western Defûfa. This proved to be similar to the temple in character. Just outside the front door was found an inscribed stone dated in the 33rd year of Amenemhêt III (that is, about 1816 B.C.).

The objects found in the graves of Cemetery X, in the Temple XI and in the burned out rooms of the Western Defûfa are all of the same archaeological group,—the Nubian group of the Hyksos-Period. In addition to the beds (angarees) with carved legs (see fig. 9), the bronze daggers with ivory and tortoise shell handles (see fig. 8), the ostrich feather fans (see fig. 11), the wooden head-rests mentioned above, the following objects of interest were found:

- (1) Two gold cases for bed legs.
- (2) Twelve seals, of which nine were scarabs, all of the same types as those found in the mud impressions (see fig. 10).
- (3) Beads of carnelian, blue-glazed quartz, beryl, amethyst, and blue fayence.
- (4) Three razors of bronze—in one case with a bone handle (see fig. 8).
- (5) Two bronze flies (large) with eyelets for suspension (see fig. 8).
- (6) Mica ornaments (in one case sewed on a cap). Blocks of natural mica were found at the Western Defûfa.
- (7) Bone figures of animals, birds and insects, originally inlaid in wood (chair-backs?).
- (8) Horn protectors of bone, ivory or wood. In two cases, these were found in position on the tips of the horns of the ram in the grave (see fig. 12).
- (9) Pieces of woven hair (possibly giraffe hair). In two cases, these were handle covers.
- (10) Bone awls and threaders. These were in sets of three to seven and were found with most of the *subsidiary* burials.
- (11) Small hard stone palettes with small rubbed lumps of black lead apparently for preparing a black cosmetic. Kohl was also found in small alabaster pots of Egyptian form (see fig. 8).
- (12) A few small alabaster vessels, of known Egyptian forms containing kohl or a thick viscous liquid.
- (13) Fragments of leather garments, woven thong, and cloth.
- (14) In three cases *only*, traces of wooden coffins.
- (15) Pottery of Nubian black-topped red-polished ware. These presented only a few forms but many were of a beautifully polished thin brittle material.

Most of these were found broken or cracked by the pressure of the earth or by the rough handling of the plunderers, but some perfect examples were found together with a large number which could be pieced together. Not all the examples were equally fine. Some had thick walls and a brown color instead of red. Almost all had the secondary black strip just below the black top. The same ware with incised decoration on the rim was represented in a very few examples in the cemetery and in a multitude of potsherds at the Western Defûfa. A bowl and some fragments of true white-filled black-incised ware were also found.

- (16) There were examples of other wares in almost every grave but the proportion was small compared to the black-topped ware. These other wares showed a few examples of Egyptian drab-green material (Keneh ware), Egyptian red and red-polished wares; but the rest were of local manufacture in some cases imitating Egyptian forms.

It is clear that some of the scarabs, a few of the pots, most of the alabaster vessels, and the coffins were Egyptian products and show a direct connection with Egypt. The bulk of the material is not Egyptian, although traces of the thin black-topped ware have been found in Egypt in places dated to the intermediate period between the XIIth and XVIIIth dynasties. Speaking not as a trained anatomist but as one who has had the characteristics of different Nile Valley races pointed out to him by Prof. ELLIOT SMITH and has handled the material for years, I may venture to add that the bones are not those of Negroes. A few cases of prognathous skulls occur and even, in the case of a woman in grave Kerma 1053, tightly curled black negro wool on the head; but most of the men, especially the principal skeletons, had fine heads with *straight black hair*. In view of the rarity of Egyptian objects in the graves and the un-Egyptian character of the burials¹, it is difficult to believe that these people were Egyptians. Yet the one skull of which Prof. ELLIOT SMITH has examined photographs, presents Egyptian traits (see note by Prof. ELLIOT SMITH below). Until he has had an opportunity of examining all the available skulls, it would be futile to theorise on the race of these soldiers; but it is clear that a series of historical questions of more than usual interest are suggested by the facts exposed above.

One other object requires special mention—a small frit cup only 23 mm high with a minute inscription of Sesostriis on the side (see fig. 10). This was found among a mass of burned brick-bats (accidentally burned) at the NE corner of the Western Defûfa.

¹) In regard to the burial under the hide, Sir GASTON MASPERO reminded me of the passage in Sinuhe (see MASPERO's edition p. 16 l. 10) where it is foretold to Sinuhe that he shall die in Egypt and be buried properly and "your grave shall not be in the hide of the ram". The Palestinian Bedouin evidently buried in a ram skin and this custom was also seen in the burials of the Nubian B- and C-groups, not to mention the Egyptian Predynastic Period. The present case is burial under an ox-hide.

Kerma is thus shown to have been the site of a considerable and wealthy town during the Middle Empire (about 2200 to 1700 B.C.) and to have been inhabited as far back as the VIth dynasty (about 2600 B.C.). It was perhaps even the capital of Dongola. The earliest site, yet opened in the Sudan, it promises to be the most important for the history of the northern Sudan and its relations to Egypt.

Finally, I cannot close this short report without acknowledging the un-failing courtesy and quick assistance which the expedition met from all the Sudan officials with whom we came in contact during the trip and during the work. I am especially indebted to C. R. GURNEY, Esq., Inspector in the Irrigation Department.

Note on the Skull of Kerma 1065 A.

By G. ELLIOT SMITH.

This is the skull of a man with powerfully developed muscles, the ridges for the attachments of the neck and jaw muscles being particularly well developed (see fig. 13). There is no sign of any Negro traits. The skull conforms in every respect to the more refined type found in Egyptian tombs, especially of the wealthier classes, throughout the greater part of the historic period. It presents a very close resemblance to certain skulls obtained from great Theban tombs of the New Empire.

In form the cranium is a well-filled and relatively broad ellipsoid and the brow ridges are moderately well developed. As in most Egyptian skulls the nose is relatively broad, but it has a well-developed bridge and spine. All of these features may occur in Egyptian skulls from the Earliest Predynastic times onward. But the great development of the ascending ramus of the mandible, seen in this skull, rarely occurred in Egypt before the Pyramid Age and never became common in Upper Egypt or farther south, except among the wealthier classes. Occurring in a typical Egyptian skull from the Upper Nile, it may therefore be looked upon as evidence suggesting relationship to the more aristocratic type of Egyptians; and all the other features of this skull support this view.

Excavations at Kerma II.

A report on the Harvard-Boston Excavations 1913-1914.

By GEORGE A. REISNER.

With 10 figures (Tafel XII—XIX).

The Harvard-Boston Expedition resumed work at Kerma on November 28, 1913. The advance party of 45 Egyptians was in charge of Mr. L. C. West. I arrived on December 27th, bringing with me four more Egyptians. The work continued until April 12th, when the expedition left for Egypt.

The work of first importance was the excavation of the low mounds east of the Eastern (or upper) Defufa. Some of these, it was known from last year, contained mud-brick walls as in the case of mound X where the graves of last year were intrusive in the debris of an older structure. The excavation of the mounds showed that they were low grave tumuli, all of the same general character, with a ring of black stones marking the edge and a layer of white quartzite pebbles over the top. But there were three types:

(a) Long corridor with burial chamber on the southern side and structural walls of mud-brick for containing the debris forming the tumulus. Mounds III, IV, X, and XIIa. All these had subsidiary or secondary burials in or under the debris of the tumulus.

(b) Two or more large chambers dug in the sub-soil with a covering tumulus of loose dirt. Some of these have subsidiary or secondary burials dug through the tumulus around the central chambers. Mounds XVIII, XVI. Others lack the subsidiary burials. Mounds XIX, XX.

(c) One chamber dug in the sub-soil, covered with a dirt tumulus. Mounds V to IX, XIV, XVII, XXI to XL. One mound (No. XIII) of this type had a few subsidiary burials, but I am inclined to think that they are accidentally intrusive.

The smaller graves to the north of this group of tumuli may be grouped as a fourth type:

(d) A small single chamber, rather more narrow, with a small covering tumulus of the same character as the above types.

1. Tumuli type *a*.

The three mounds III (pl. XIV—XVI), V, and X were marked out by their size, their construction and the character of their burials.

Size.

They are circular, approximately 90 meters in diameter, and three meters high in the middle. The top is slightly rounded and falls away gently to a height of 10-20 cm. on the circumference.

Construction of IV.

Mound IV covered a long deep corridor (pl. XIII) running east and west from circumference to circumference. At each end was a short flight of steps leading to the surface. In the middle of the south side was a doorway leading to a burial chamber which had once contained a mud-brick room roofed with a barrel vault with leaning courses. Both the corridor and the chamber were cut in the sub-soil. The site of this tomb had been a low mound in the alluvial sub-soil and was apparently selected because of this slight elevation. We found the underground rooms filled with loose dirt which continued *over* the surface *under* the whole tumulus, in a layer 0 to 50 cm. deep. Over this filling and over this stratum of dirt, mud-brick walls had been built which contained the dirt of the tumulus. These walls consisted of a single long wall running east and west above the middle of the corridor with shorter walls running out at right angles to the circumference of the tumulus (pl. XII). The top of the tumulus had been denuded, as, it may be added, the tumulus stood in an exposed position swept by the north wind. Nevertheless the ring of black stones around the circumference and the sprinkle of white pebbles were clearly visible.

Burials in IV.

The southern room (v. s.) was evidently the main burial chamber but it had been completely gutted by ancient plunderers. Fragments of a skeleton, potsherds, fragments of statuettes and a grey granite boat were found in the debris. The long corridor contained something over two hundred burials. Parts of this corridor had also been plundered but the intact portions showed bodies lying contracted on the right side heads east. They were close together but irregularly spaced and had manifestly all been buried at the same time, as sacrifices to accompany the spirit of the main burial to the other world. With these were found personal ornaments and amulets, daggers, razors, toilet vessels and a small amount of pottery. The sex was in some cases clear; and there were both males and females among the bodies; but the exact determination must in most of the bodies be left to the anatomist. It must be remembered that the containing walls of the tumulus were built *on the dirt* which covered these bodies.

Under the tumulus but especially on the northern side were a number of subsidiary burials of the type found in Mound X last year,—a chief burial, with one to ten sacrificial burials. That is, the subsidiary grave was a replica on a small scale of the main grave, and contained no doubt an adherent or official con-

nected in life with the personage buried in the main chamber. These subsidiary graves were dug through the stratum of filling dirt which covered the ground, but had been crossed by the walls of the tumulus and covered by the dirt filling of the tumulus.

Around the southern half of the tumulus, outside the ring of black stones, a row of cows (? bulls?) skulls were buried just under the surface. There were estimated to be about 1000-1400 of these.

The nomenclature is to be as follows:

- (a) *Main burial* = chief burial in each mound, a prince or some similar leader.
- (b) *Main sacrificial burial* = sacrificial burials made in long room outside door of *main burial chamber*.
- (c) *Subsidiary grave* = the grave containing a chief and his sacrifices, made in the tumulus of a more important person.
- (d) *Subsidiary burial* = burial of a chief or family head in a subsidiary grave.
- (e) *Subsidiary sacrificial burials* = the sacrificed bodies around each chief or family head in the subsidiary graves (pl. XVI 10).

History of the tumulus IV.

The tumulus as it stands appears to be a reconstruction. The first or older tumulus was simply a mound of loose dirt heaped over the main burial compartments. In this, the subsidiary graves were dug. The first tumulus became gradually denuded by the wind, and some plundering of the subsidiary graves took place. Then the second tumulus was built on the remains of the older tumulus. After the construction of the second tumulus, only two or three subsidiary graves were dug,—poor ones intruded on the southern side. Subsequently, but still in ancient times (probably Meroitic), the main burial, and almost all the subsidiary burials, were plundered in systematic fashion.

Construction of III.

Mound III lies just southeast of the Defûfa, south of the space between the Defûfa and Mound IV. There is a long corridor (pl. XV) with a chamber on the south, but *these are on the surface of the sub-soil* (not underground as in IV). The corridor is contained between two long walls (each $1\frac{1}{2}$ bricks thick), built on the sub-soil and rising from the circumference of the tumulus to a height of about two meters near the center. In the middle of the southern wall, a door leads to two connecting mud-brick chambers, each of which is roofed with a leaning-course barrel-vault. From these walls, cross walls run out to the circumference as in the case of Mound IV (pl. XIV).

After the main burial and its sacrificial burials were made, the rooms and the spaces between the walls were filled in with loose dirt to the tops of the walls. A layer of dirt about 50 cm. thick was laid over all and covered in turn with a pavement of mud-brick. The ring of black stones was not so clearly

marked on this tumulus but at many places under the drift sand were found a mixture of black stones and white pebbles. So it is possible that this tumulus was marked like the others with black and white stones. There were cows' skulls around the southern side.

Burials in III.

The main burial must have been in the chambers on the south of the corridor, but it had been completely destroyed by plunderers. In the corridor were over 200 sacrificial burials (pl. XVI 9) partially plundered. Originally there may have been over 300.

The subsidiary burials were *all intrusive*, dug through the mud-brick covering. Most of those near the middle had mud-brick retaining walls (built with a batter) from one cross wall to another in order to keep back the loose filling. These subsidiary burials were of the same general type as those with sacrificial burials in III and X, but were all of a very moderate size. Occasionally the sacrificial burial was lacking, and in most cases the ram.

Date of III.

Mound III is dated approximately to the time of Sesostri I or a little later. The chief personage was probably the Prince Hep-zefa, a fragment of whose life size statue was found in the debris,—together with a statue (in five pieces) of a Lady *Sennuwy* revered before Wep-wewet of Assiut. Hep-zefa's mother's name is given as *Idin-ât*. He is therefore no doubt the Prince *I/p-df* for whom was made the well-known tomb No. 1 at Assiut, the inscriptions of which were published by Professor Griffith. This tomb was made in the time of Sesostri I; and there can be little doubt that Hep-zefa died in his reign or that of his successor¹.

Construction of Tumulus X.

Mound X lies about 100 meters east of No. IV and about 50 meters further north. The general construction is like No. III. The sacrificial corridor and the main burial chamber (pl. XVII) are enclosed with mud-brick walls built *on* the sub-soil. The corridor is, however, twice as wide and the main burial chamber is constructed *in* the corridor about the middle of the southern side. It is entered from the west and covered with a leaning-course barrel-vault. Another curious feature is a wall across from N. to S. east of the main burial chamber dividing the sacrificial corridor into two parts, with burials in both. On the north of the northern wall of the corridor is a mud-brick mass which seemed to be solid,

¹) The reason for the carving of the ten contracts on the walls of the Assiut tomb becomes clear in the light of the fact that Hep-zefa was buried at Kerma. It is noticeable that all the contracts relate to offering to the statue of Hep-zefa and that eight of them provide offerings for the statue in the Anubis temple.

—perhaps the foundation of a chapel. The cross walls ran out from the corridor walls, as in the other tumuli but in the N. E. quarter their direction was slanting (i. e. towards the N. E.).

Burials in X.

The main burial was in a shallow rectangular pit in the vaulted chamber. This had been completely plundered as was also the part of the corridor around it; but further east and west, the sacrificial burials were in position. Parts of over 300 different skeletons were found in the corridor. The subsidiary burials (including those excavated the first year) were mostly on the circumference of the tumulus and were intruded in the debris. Intrusive subsidiary burials were found even in the extreme eastern and western ends of the corridor, where they descended *into* the sub-soil. They were found over parts of the tumulus where the walls had already been destroyed.

History of X.

The tumulus was made and the main burials. The rooms were filled up. Then after the ends of the cross walls of the tumulus had been destroyed and the tumulus had become in outward appearance a low mound of debris, the ring of black stones and the sprinkle of white pebbles were laid; and finally the subsidiary burials were put in, intruded in the mound of debris. The use of the mound for subsidiary burials continued over a long period, for in several cases graves were found superimposed one over the other (K 1067 over 1064).

Date of X.

In the corridor of X, among other fragments of statues, we found a basis of decayed alabaster from a statue with royal insignia. The name inscribed on the basis was Sekhem-Rē^c khew-tewi, an early king of the XIIIth Dynasty, to whom belonged the statue on the Island of Argo.

Date of the Mounds IV, III, X.

I am inclined to consider Mound IV as earlier than III, because of the fact that Mound IV was constructed without retaining walls and then reconstructed with walls built over the debris of the older mound. But Mound III is the earliest one to which an approximate date can be assigned — about the end of the reign of Sesostri I, say 1935 B.C. \pm 10 years. Mound X is from the time of Sekhem-Rē^c khew-tewi or about 1750 B.C. Thus the two mounds III and X mark the two ends of a period of about 185 years. If Mound IV is placed previous to this time, say in the reign of Sesostri I, the period becomes about 200 years long.

2. Tombs of type *b*.

The characteristic of tombs of type *b* is the *additional* chamber for sacrificial burials. The tumuli lack the retaining walls of type *a*; but are marked with a ring of black stones and a sprinkle of white pebbles. There are three examples of this type,—XVI, XVIII, and XIX. Two of these Nos. XVI and XVIII have subsidiary burials as well.

Plan of XVI.

Tumulus No. XVI covered three large rooms A, B, and C, dug in the sub-soil. These had been filled with earth and covered with a low mound of earth. The top of the tumulus was mud plastered. Intrusive in the tumulus, around the east, north, and west sides, there were 32 subsidiary graves. Room A was entirely empty except for fragments of pottery, etc., and a large pyramidal rock of quartzite. Rooms B and C each contained many burials and appeared to be rooms of sacrificial burials as found in type *a*.

Burials in XVI.

The subsidiary graves were mostly well squared with the usual type of chief burial accompanied by sacrificial burials.

Date of XVI.

The only indication of the date of XVI was an inscribed alabaster basin of which several fragments were found. One of these had a cartouche ending in *mš*. The only king with which this can be identified is Tutimaos I of the latter part of the XIIIth Dynasty (cf. BURCHARDT-PIEPER, *Handbuch der ägyptischen Königsnamen* Nr. 171). In the debris was part of a wooden statuette with royal insignia. The late date is further confirmed by the occurrence in the subsidiary graves of degenerate ceremonial forms of the black-topped beakers. These ceremonial beakers are wider than the fine beakers in tumuli III and IV, of brown ware with thick walls and *with the black and red colors of the older ware painted on the outside*.

Plan of XVIII.

Tumulus No. XVIII covers two rooms (A, B) dug in the sub-soil. These were filled in and covered with dirt like No. XVI, but showed traces of mud plaster over the tumulus. There were four subsidiary burials intruded in the tumulus. Three were in well squared pits on the east and one was in a small oval grave on the west.

Burials of XVIII.

Room B had been completely cleared out by plunderers and only fragments of vessels, etc. were found in the debris. Room A (western chamber, pl. XVIII) had a depression for an important burial in the southern end, also completely

cleared by plunderers. But the rest of the room contained over thirty skeletons or parts of skeletons. Some of these were intact but the room had evidently been disturbed by plunderers. The three subsidiary graves (1801, 1802, 1803) on the east were of the usual type with sacrificial burials. The subsidiary grave (1806) on the west was a poor, single-burial grave.

Date of XVIII.

The only indication of date in mound XVIII was a fragment of an alabaster jar with the name of Kheperkerē (Sesostris I or II).

Plan of XIX.

Tumulus No. XIX covered two large chambers (A, B). These were very shallow, cut to a depth of about 50 cm. in the sub-soil. They were filled and covered with dirt like Nos. XVI and XVIII but no evidence was found of the mud plaster over the top, owing no doubt to the excavations of the plunderers.

Burials in XIX.

The main burial was marked by a depression on the southern side of the southern room. Both rooms had been swept clear by plunderers,—except for a few pots in the western end of the southern room. In the debris were many fragments of various objects and a number of human bones. It was clear that there had been a number of sacrificial burials and that the grave was that of some one of importance. But no dated inscription was found. *There was no room in the tumulus for subsidiary burials without penetrating the main burial rooms.*

Period of Type b.

The dates marked out by mounds XVI and XVII are those of Sesostris I (or II) and Tutimaos I. The range is wider even than that of type *a*. But the graves are of less size and apparently of less importance. Nevertheless they are of considerable size and present the same characteristics,—sacrificial burials and subsidiary burials,—as the larger tumuli. They must therefore be the graves of people who in their time occupied much the same relative position as the owners of tumuli III, IV and X.

3. Graves of type *c*.

The graves of type *c* lie eastward of XIX, and northwards of III, IV, X. There are also four westward of the Eastern Defūfa (II). They vary considerably in size. All have a single open chamber cut in the sub-soil, filled and covered with earth. The tumulus is covered with white pebbles in a ring of black stones. The mounds are Nos. V to IX, XII—XV, XVII, XX to XXI.

Tumulus XX.

The largest of these is No. XX. This contained a single large shallow room cut in the sub-soil and barely covered by the tumulus. The size of the room is only explicable by the supposition that it contained a large number of sacrificial burials like types *a* and *b*. In fact, there was a depression for the main burial on the southern side and eight sacrificial burials still in place near this depression. There were also a large number of large coarse jars and black-topped beakers of the late ceremonial form in their original places along the eastern side. There was no room for subsidiary burials in the tumulus. Grave No. XX is marked out by its size and character as one of the important graves, comparable with type *b*. Its date is shown by the pottery to be late, perhaps even later than any of the others yet described.

Of nearly equal importance were XXI, XXII, XIV, XIII, XV, XII. But these had all been completely cleared by plunderers and only fragments of objects were found.

4. Graves of type *d*.

From the line of tumuli lying east of the Eastern Defûfa, the plain to the north is covered with denuded earth tumuli generally of small size. These are marked out by circles of dark stones and white pebbles. The time was not sufficient for the complete excavations of this area but about 60 graves were cleared in order to gain an idea of the date and character of the burials. These graves were comparable in size to the subsidiary graves in the large tumuli; but they had been more systematically plundered. The grave pits were generally of a narrow rectangular type (more like the subsidiary graves in tumulus No. III), and the chief burial so far as could be ascertained, was accompanied by sacrificial burials. The objects found were of the types found in the large tumuli; but the pottery seemed to be of the later types.

5. The Eastern Defûfa.

The excavation was completed of the eastern mud-brick structure, called by the natives, the Upper or Eastern Defûfa (pl. XIX 15). This was a small temple. There were two large rooms (pl. XIX 16) each with five stone bases for columns (wood?) along the axis of the room. The walls were 6 meters thick and still preserved to a height of 8 meters in places. The entrance doorway had been roofed with a large beam of grey granite bearing on the outside a winged sun-disc in relief. The walls inside had been whitened and painted and showed a fleet of boats on the eastern wall, a herd of giraffes on the northern wall, west of the door.

In the debris, large quantities of blue glazed tiles were found, fragments of statuettes, stone and pottery vessels, etc. The tiles included large inlays

from great pottery basins, casing tiles from wooden beams and other tiles of indeterminable origin. The most striking of these were fragments of a blue fayence lion made of 12 or more tiles. No trace of any of these inlays or tiles were found on the walls so far as preserved.

The rooms showed traces of reconstruction both in the walls and in the floors. Two distinct periods of occupation were distinguishable. The second occupation had ended in a conflagration followed later by the collapse of the upper part of the walls on the western side. The walls had been bonded with wooden beams running horizontally along the face of the wall. On the decay of the beams the masses of brick work above had toppled over into the room. There were also traces of both ancient and modern searches for treasure.

6. The Western Defûfa.

The excavation of the western mud-brick structure, called by the natives the Lower or Western Defûfa was also completed; and the conclusion of last year that this building was a fort, was fully confirmed. A stairway leads up eastward from the southern part of the western side to a small room (a sort of landing) about 10 meters above the surrounding desert. From this room a second stair leads up northward. Four meters above the floor of the small room, the stair turns westward to the top of the building as at present preserved. The top of the building has been denuded however and shows no trace of the upper end of the stair nor of any floor.

Only a few fragments of objects were found and these were of the same date as those in the rooms on the east. The whole of the stair and the small room showed marks of fire. The place had been burnt out by a great fire, no doubt at the same time that the rooms on the east of the Defûfa were burnt out (that is, Hyksos Period).

At the northeastern and southeastern corners, a hole was cut by us for one or two meters into the lower part of the body of the Fort (Western Defûfa). These two holes showed that the Fort was built over a bank of mud debris contained among mud-brick walls 40 to 60 cm. thick. It was impossible to investigate this earlier structure without destroying the Fort. I am inclined to believe that the fragments of stone vessels with the names of Pepy I found last year, came from the structure under the Defûfa.

7. Summary.

The cemetery at Kerma ranges in date from the time of Sesostri I to the Hyksos Period. The larger tumuli are the graves of the chief people,—no doubt, the governors of Nubia. One of these is certainly the same Hep-zefa,



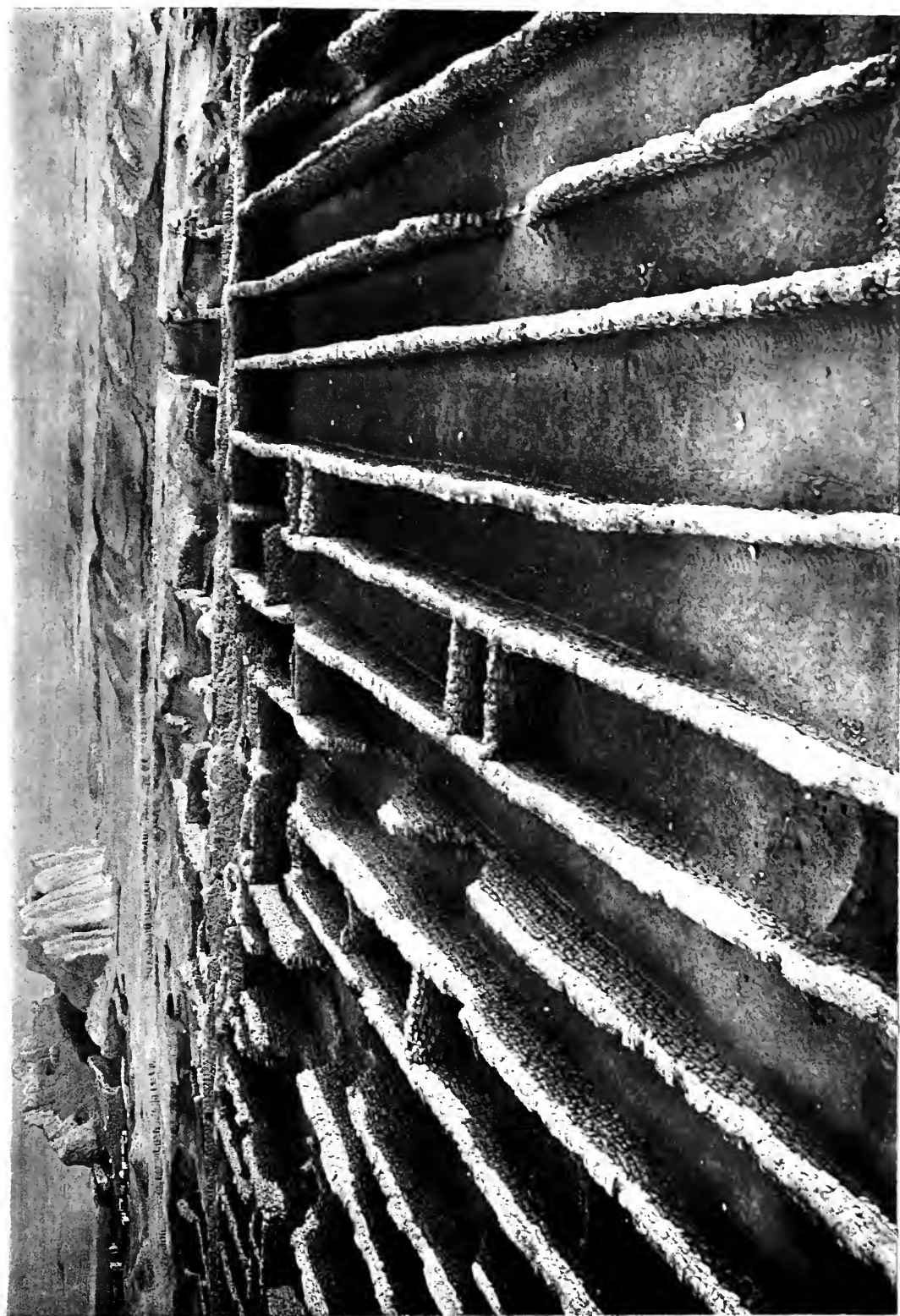
4. Type a. Kerna IV, looking east, showing cross walls intact over ends of sacrificial corridor, Jan. 16, 1914.





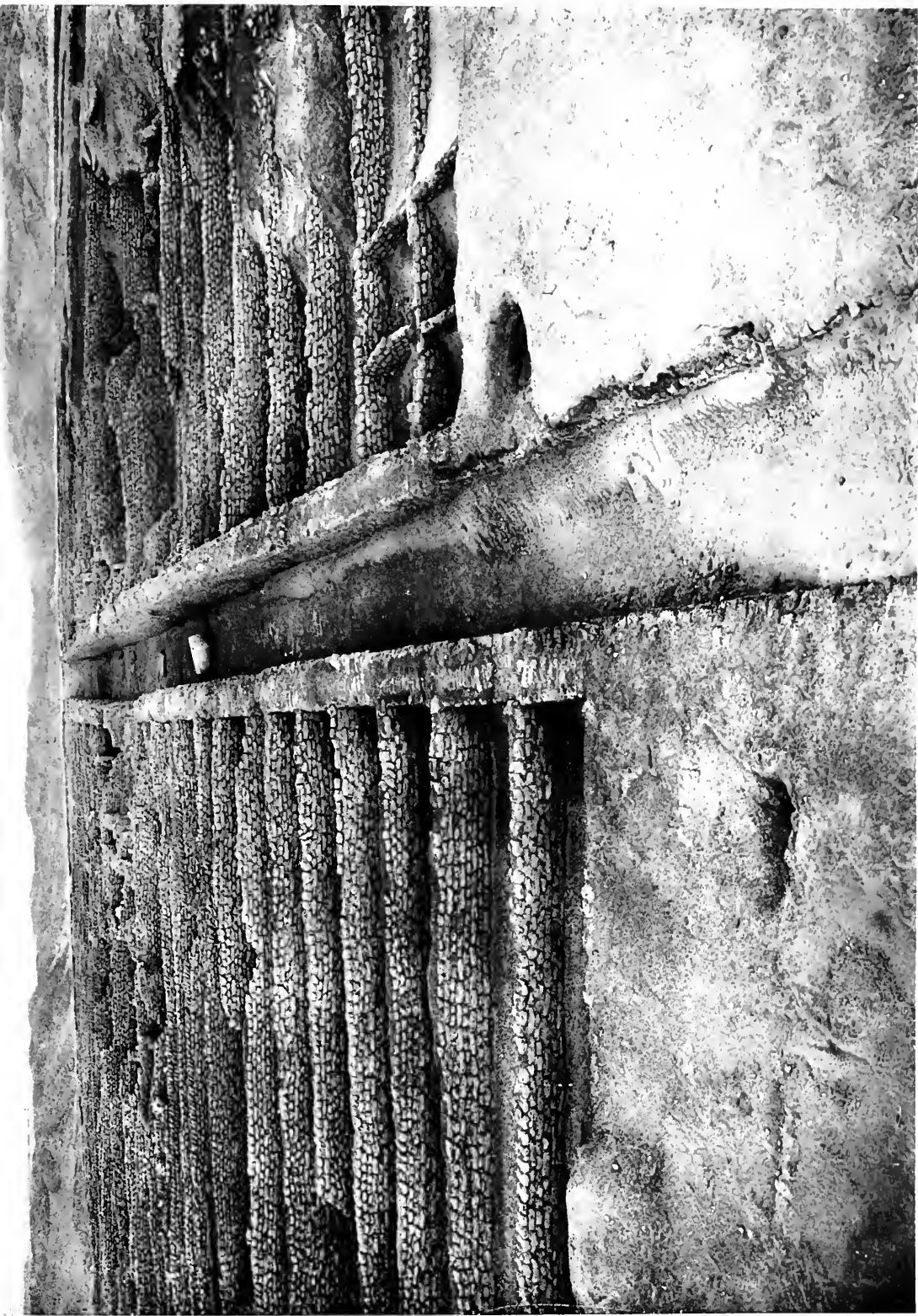
5. Type a. Kerma IV, looking east along sacrificial corridor from about same position
as plate XII; April 5, 1914.





7. Type a. Kerma III (Tomb of Hepzefa). looking north over cross walls with walls intrusive subsidiary burials, April 5, 1914. Temple in background on left.

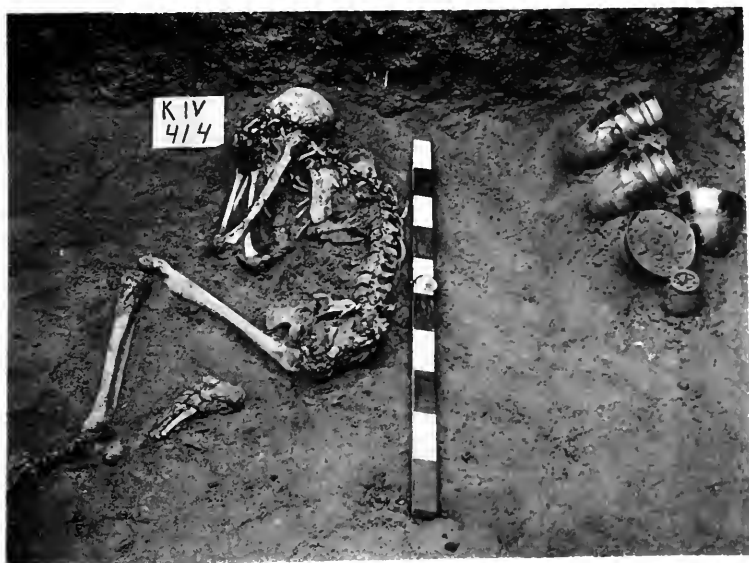




s. Type a. Kerna III (Tomb of Hepzefa), looking west along sacificial corridor,
April 5, 1914.



9. Type a. Kerma III (Tomb of Hepzefa), section of sacrificial corridor with burials, looking east, December 15, 1913.



10. Kerma 414, sacrificial burial in eastern end of subsidiary grave, looking east.



11. Type a. Kerma X, sacrificial corridor, with main burial chamber,
looking west, March 6, 1914.





13. Type b. Kerma XVIII western chamber, looking south, January 18, 1914.





15. Kerma II, Eastern Dafufa, front, looking north, January 16, 1914.



16. Kerma II, Eastern Dafufa, room A and entrance, looking down to south, showing floor of first and second occupation, January 16, 1914.
The bases of columns have been undermined by treasure hunters.



the hereditary Prince, the owner of tomb No. 1 at Assint. The sacrificial burials are Nubians, members of the local subject race. The subsidiary graves are those of Egyptian soldiers or officials. Professor Elliot Smith has not completed his investigation of the skeletons but the results so far obtained confirm the above view.

The archaeological group formed by the contents of the graves is a remarkable mixture of objects of Egyptian and local origin. Many of the pots of local origin are manifest imitations of Egyptian wares. The types of graves and the burial customs are not Egyptian. In general, the archaeological group appears to be a new one built up of Egyptian and Nubian elements in a community formed of Nubians dominated by a body of Egyptian officials and soldiers. The degeneration of the black-topped pottery shows that the archaeological group covered a period of some length, in any case quite equal to the two centuries prescribed by the dated inscriptions.

At present, it is not yet possible to assign all the products of the handicrafts represented at Kerma to one country or the other. But it is clear that the fine black-topped pottery, for example, is Nubian, although of an excellence never before attained by Nubian pottery. Indeed one may say of all the objects which are possibly of Nubian origin that they excel the older Nubian products. There can be little doubt that the credit for their excellence is due to the stimulus given by the Egyptians. Whether the work was done by local artisans, as I believe, or not, it was the genius of Egyptians which brought about the development of the craftsmen's skill to a point never before attained in Nubia. At home or abroad, the Egyptian retained his love of fine workmanship.

On the other hand, the picture given us of the Egyptians' treatment of a subject race is a revelation of ancient savagery which, while not unexampled among modern savages, is nevertheless almost appalling in its coldblooded brutality. No Egyptian departed for the other world unaccompanied by servants and wives. For the prince, several hundred wretched Nubians were forced to lay down their lives—strangled or buried alive, I am not sure which. The province was held with an iron hand, and we may well believe that no penny of income escaped the Egyptian rulers.

Historically speaking, the most surprising fact is to find that the ruling chiefs in the Northern Sudan during the Middle Empire, were Egyptian officials. It is fairly clear that Egypt held the country administratively during this period. Many traces have been found at Kerma of the presence of Egyptians even as far back as the old Empire; but the buildings of that period have been obliterated by those of the Middle Empire and until the older cemetery has been found, the earlier history of the province must remain obscure.

Le grand réservoir d'Abydos et la tombe d'Osiris.

Par ÉDOUARD NAVILLE.

Avec 3 planches (IX—XI).

Les fouilles d'Abydos pendant l'hiver 1914 ont donné des résultats tout à fait inattendus. Elles se sont faites dans l'espace compris entre ce que M. PETRIE avait découvert précédemment, et qu'il avait appelé l'Osireion et le temple de Sêti I^{er}. En 1903, M. PETRIE ou plutôt Miss MURRAY sa collaboratrice, était arrivée en suivant le mur ouest du temenos, à un couloir menant à un vestibule dont les parois sont couverts de textes du Livre des Morts. Ce vestibule donne accès à une chambre dont les parois portent aussi des représentations tirées du livre de l'*Am Douat*. Les constructions ne vont pas plus loin que cette chambre dans cette direction-là.

Dans le vestibule, du côté Est, ouvre une porte dont le linteau et les deux montants ont été découverts par Miss MURRAY. D'après le plan publié dans son ouvrage, cette porte est l'extrémité d'un couloir venant du temple, et par lequel on entrait dans le vestibule. Tout cet ensemble: vestibule, chambre et passage, a été nommé par M. PETRIE et Miss MURRAY l'Osireion, et considéré comme étant le puits de Strabon et le tombeau d'Osiris¹.

D'emblée il m'avait semblé que la porte dans le mur Est du vestibule, devait être, non une issue lorsqu'on venait du temple, mais l'entrée d'un passage conduisant à une construction spéciale. C'est ce qui nous engagea à reprendre les fouilles à l'endroit où Miss MURRAY les avait laissées, en regardant du côté opposé. Pour nous l'Osireion de M. PETRIE n'était pas le point d'arrivée; c'était le point de départ, c'était le premier pas dans une voie qui devait nous conduire à quelque chose d'inconnu existant dans l'espace qui nous séparait du temple de Sêti.

En 1912, nous déblayâmes entièrement le couloir dont Miss MURRAY avait vu la porte. Ce couloir a 14 mètres de long. Il commence par descendre légèrement, puis il devient horizontal. Les parois sont couvertes de textes du Livre des Morts: à droite, en descendant, le chapitre 17 et le chapitre 1^{er}, avec les vignettes du 17. Chose curieuse, le texte commence à l'extrémité inférieure à droite. Si l'on voulait les lire, il fallait commencer en bas à droite par le chapitre 1^{er}, et continuer par le chapitre 17; arrivé à la porte, on passait de l'autre côté où l'on trouvait le chapitre 99, deux chapitres des portes, et la confession négative. Ainsi, la disposition des textes est inverse de celle qu'on voit dans les chambres des tombeaux des rois.

¹) MARGARET A. MURRAY, The Osireion pl. XV et XVI p. 2 et 3.

A l'extrémité du couloir, nous trouvâmes deux angles de murs qui paraissaient indiquer deux chambres ; en face, à peu de distance, nous découvrîmes un triple linteau de 5 mètres de longueur ; c'est une porte dans un mur d'une épaisseur de quatre mètres que nous avons suivi du côté sud jusqu'à l'angle. Là, nous avons déjà pu voir de la très belle maçonnerie, faite en blocs énormes et rappelant tout à fait la construction du temple du Sphinx.

C'est à partir de ce mur que nous avons travaillé cet hiver. Nous avons commencé par reconnaître les deux côtés de l'édifice, puis nous avons poussé en avant dans la direction du temple de Sêti. Après onze semaines de travail, avec un nombre d'ouvriers qui a atteint 640, hommes et enfants, nous avons déblayé entièrement la construction dont le plan est reproduit ici.

C'est un rectangle de 30 mètres de longueur sur 20 mètres de largeur. Le mur extérieur, d'une épaisseur de plus de six mètres sur les grands côtés, se compose de deux enveloppes. L'enveloppe extérieure est faite de blocs de calcaire assez grossièrement taillés. Elle sert de revêtement à un mur intérieur fait en énormes blocs d'une pierre rouge que nous avons prise d'abord pour de la quartzite, mais qui, au jugement du D^r HUME, est un grès très dur venant, paraît-il, des environs d'Assouan. Cette maçonnerie est extrêmement belle. Les blocs en sont généralement très gros, ceux de 5 mètres de long ne sont pas rares ; on y voit souvent des irrégularités dans les lignes des assises, des décrochements qui caractérisent la maçonnerie de l'époque des pyramides, ainsi que les saillies qui servaient au transport des pierres et qu'on n'a pas enlevées.

Dès que nous fûmes arrivés à quelque distance en avant de la porte et du mur dans lequel elle est pratiquée, nous reconnûmes que le rectangle se composait de trois nefs de largeur inégale, séparées par des colonnades de granit. Les deux nefs latérales sont beaucoup plus étroites que celle du milieu. Les piliers des colonnades qui les séparent de la nef centrale sont d'énormes monolithes qui ont plus de 2 mètres de côté. Ces piliers, dont il y a cinq de chaque côté, supportaient des architraves de dimension tout analogue, car elles ont 2 mètres de hauteur.



L'architrave et le mur d'enceinte en grès rouge supportaient un plafond fait aussi de monolithes de granit dont l'épaisseur est de 2 mètres. Chacune des nefs latérales avait un plafond fait de cette manière. Il est plus douteux qu'il y eût un plafond sur la nef centrale, sauf tout à l'extrémité devant l'entrée de la tombe d'Osiris qui, à en juger par ce qui en reste encore, devait bien être couverte.

Tout ce qui était à l'intérieur du mur d'enceinte, plafond, architraves et piliers, était en granit d'Assouan, et c'est ce qui en a causé la ruine. A une époque qui a duré peut-être jusqu'il y a un ou deux siècles, l'édifice a servi de carrière. Le beau granit a servi à faire des meules de diverses grandeurs. Nous en avons trouvé de très petites, d'autres, destinées à des pressoirs à huile, sont encore sur place, presque achevées ; elles pèsent de sept à huit tonnes.

Ce qui a particulièrement souffert, c'est la nef latérale du sud ; là, non seulement piliers et architraves n'existent plus, mais on n'a pas ménagé le mur en grès rouge qui a servi vraisemblablement à des constructions, et dont on a enlevé plusieurs assises. En revanche, le mur du nord est beaucoup mieux conservé. Il a gardé sa hauteur primitive, et même à l'extrémité orientale une partie du plafond, ce qui fait que nous pouvons juger de ce qu'a dû être son apparence.

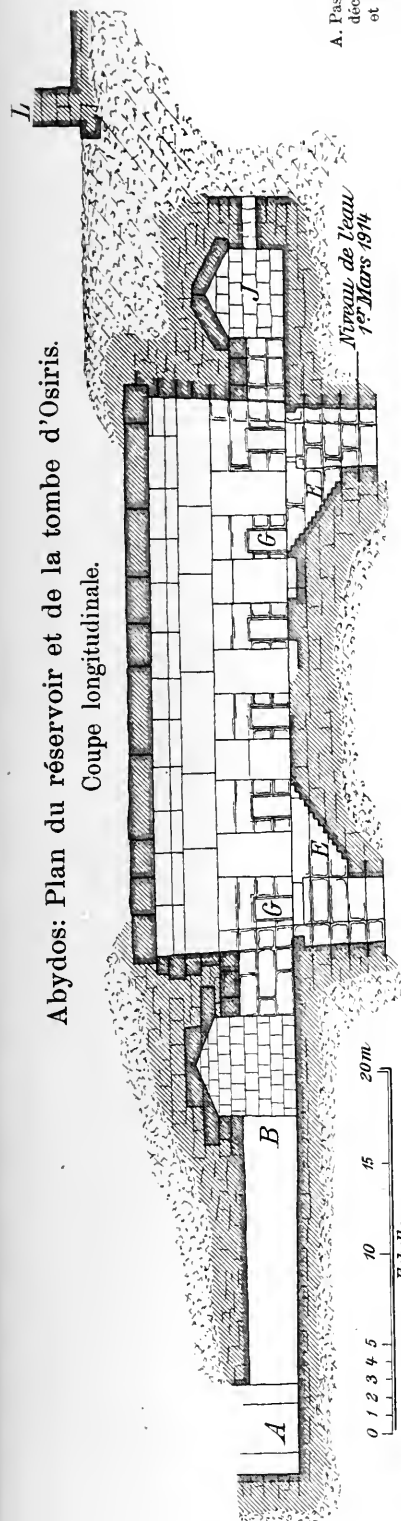
Nous avons commencé par descendre jusqu'au niveau de la base des piliers des colonnades. Quand nous sommes parvenus au bas de la troisième assise, dans l'angle sud-ouest, nous avons découvert le linteau de la porte d'une cellule pratiquée dans le mur de pierre rouge. Cette cellule, qui a environ 2 mètres de haut et autant de large, est très bien construite. Elle rappelle les chambres des pyramides, et elle est absolument dénuée de toute espèce d'inscription ou d'ornement. Elle était fermée par une porte à deux battants qui tournait dans des trous que l'on voit encore.

A peine avons-nous déblayé cette cellule que nous en trouvions dans le même mur une seconde, puis une troisième ; au-delà, le mur est tellement détruit que le plafond des cellules a souffert, néanmoins elles existent encore. Dès que nous sommes tombés sur la première, nous avons cherché aussitôt dans le mur du nord où en sont apparues d'autres, absolument les mêmes. Il y en a tout le tour de l'édifice, six sur chacun des grands côtés, trois sur le mur du fond, du côté du temple de Sêti, et une de chaque côté de la porte, au total dix-sept. L'entrée de toutes les cellules et les deux nefs latérales étaient abritées par un plafond qu'on voit encore à l'extrémité de la nef du nord.

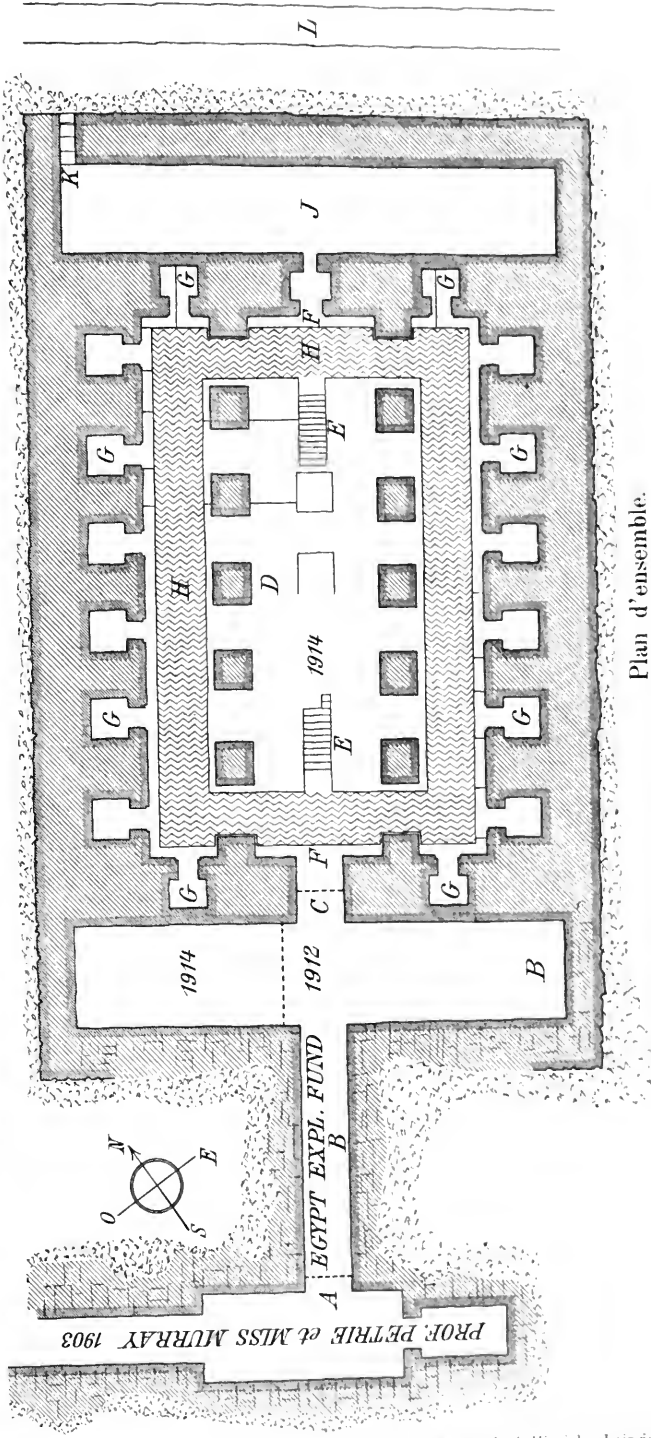
La nef centrale se termine par un mur en grès rouge sur lequel il y a des sculptures du temps de Ménéphthah. Ces sculptures sont divisées en quatre registres horizontaux. Dans le registre supérieur, on voit le roi adorant Osiris et les dieux d'Héliopolis, Tum et Harmachis. Au milieu est une ligne verticale dans laquelle on voit le signe qui est le nom d'Abydos, et en dessous les deux amulettes principales, le  et le . Cette représentation paraît indiquer quelque chose de funéraire ; et qui doit être la tombe d'Osiris laquelle existait à Abydos.

En descendant le long du mur, nous avons atteint la porte d'une cellule de même dimension que les autres, mais où l'on a percé le mur du fond, de manière à faire une entrée qui avait été fermée plus tard par des moellons de pierre calcaire. Il restait la partie inférieure de cette fermeture, et, après l'avoir franchie, nous sommes entrés dans une vaste salle, beaucoup plus longue que large, dont le plafond est formé par deux dalles appuyées l'une contre l'autre. Cette salle était souterraine et absolument obscure ; le sol en était très humide, même boueux. Il n'y a pas d'autre entrée que l'ouverture faite dans le mur de la cellule ; au coin nord-est est un trou fait par les voleurs qui ont pillé la chambre. Sur les murs et sur le plafond sont des représentations d'un ca-

Abydos: Plan du réservoir et de la tombe d'Osiris. Coupe longitudinale.



- A. Passage, vestibule et chambre découverts par le Prof. Petrie et Miss Murray en 1903.
- B. Couloir et chambre de Ménéphthah. Fouilles de l' E. E. F. en 1912.
- C. Porte d'entrée.
- D. Nef centrale.
- E. Escaliers descendant à l'eau.
- F. Trottoir.
- G. Cellules.
- H. Eau
- J. Tombe d'Osiris.
- K. Trou de volours.
- L. Mur du temple de Nési.

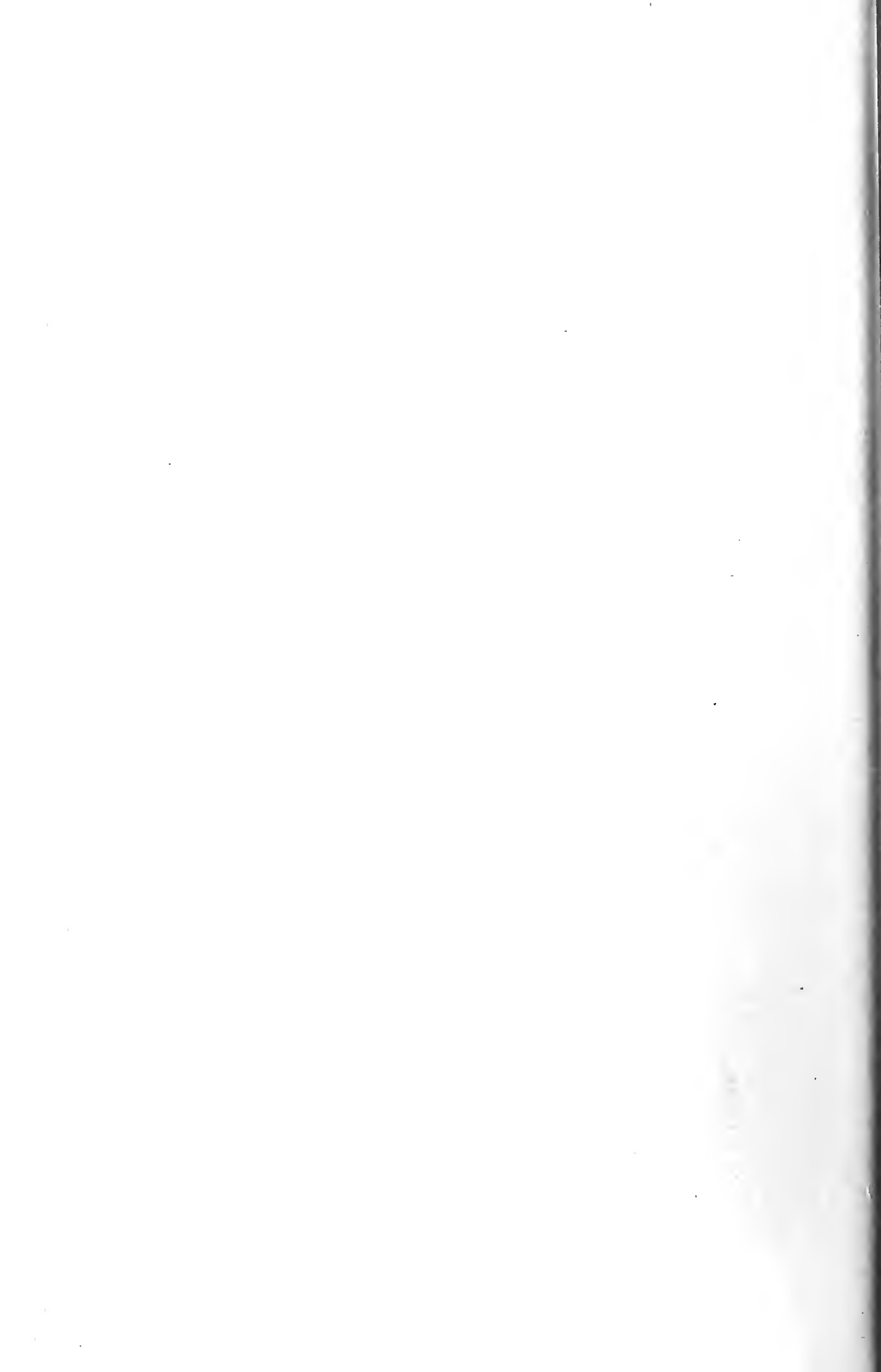


Plan d'ensemble.





Vue générale prise du sud.





Angle Sud-Ouest



Fond de l'édifice



ractère funéraire bien marqué : on voit la barque solaire comme dans les tombeaux des rois, et une curieuse figure de la déesse du ciel. Les cartouches royaux qu'on y trouve sont ceux de Sêti I^{er}, le constructeur du grand temple qui est au-dessus. Ces représentations demanderont à être étudiées de très près, et pour cela il faudrait avoir des procédés d'éclairage meilleurs que ceux que nous avons l'hiver passé. Cependant, ce que j'en ai vu me paraît montrer que cette chambre était ce que les anciens nommaient la tombe d'Osiris et où l'on conservait ce qu'on appelait sa tête. Comme toutes les chambres funéraires, elle était hermétiquement fermée. Cette tombe d'Osiris est certainement de construction plus récente que le reste de l'édifice. C'est peut-être à l'époque où il a construit son temple que Sêti I^{er} a creusé cette chambre et en a fait élever les murs, alors que par l'érection du grand édifice il développait le culte du dieu.

Nous sommes d'abord descendus jusqu'à la base des grands piliers, et nous ne doutions pas qu'il n'y eût un plancher aux nefs latérales. Aussi, grand fut notre étonnement lorsque nous nous aperçûmes que les cellules n'ouvraient pas sur un plancher, mais sur un trottoir d'une largeur de 70 cm au-dessous duquel la belle maçonnerie continue, faite de grosses pierres bien jointes. Le trottoir court des deux côtés de la nef, devant les portes des cellules comme devant les piliers ; et des deux côtés il est fait de la même manière : il est en encorbellement en dessus du vide, le gros bloc qui s'étend sous la cellule et qui en forme le plancher est évidé à la largeur du trottoir. Au delà, dans l'alignement de la façade extérieure de la cellule, le mur continue verticalement. En creusant dans ce vide à divers endroits nous sommes arrivés à l'eau qui paraît être au niveau de l'infiltration dans le terrain cultivé, quoique la construction soit dans le désert.

Nous nous trouvons donc devant un grand réservoir rectangulaire dont les deux grands côtés sont les nefs latérales, et les petits les deux extrémités de la nef centrale. Partout le trottoir des deux côtés ; même devant la porte de la tombe d'Osiris et surtout devant la grande porte d'entrée, devant laquelle il n'y avait aucun passage permettant de traverser le réservoir. Le trottoir ne manque que devant les pilastres du mur d'enceinte qui font face aux colonnades.

Cette année-ci le Nil est exceptionnellement bas ; on ne se rappelle pas l'avoir vu à ce niveau. Nous avons trouvé l'eau à quatre mètres au dessous du trottoir, lequel est déjà plus bas que le niveau du terrain cultivé. Dans une année normale, l'eau atteindrait probablement le trottoir.

La nef centrale, dont les deux extrémités font partie du réservoir, est une île. C'est une plateforme au niveau des cellules et du trottoir, formée par les blocs énormes qui supportent les piliers. Aux deux bouts sont des escaliers qui descendent dans l'eau. Celle-ci était au 1^{er} mars à un mètre au dessous de la dernière marche. Une autre année que celle-ci, l'escalier serait couvert d'eau probablement presque en entier.

Au sommet de l'escalier dans le sol de la plateforme sont de petits bassins carrés qui servaient probablement à se laver les pieds. Nous ne savons pas exactement combien il y avait de ces petits bassins ; la plateforme est obstruée par de gros blocs qu'il faudra enlever. Je croirais volontiers que dans cette nef centrale il y avait des statues dont nous retrouverons peut-être des fragments s'ils ont été jetés dans le puits.

De la porte d'entrée on ne pouvait atteindre la plateforme que dans un canot ou avec un pont en bois, car aucune maçonnerie ni aucun chemin n'y conduit.


Ainsi nous nous trouvons devant une construction qui, pour le moment, est unique en Égypte : un grand réservoir rectangulaire sur lequel ouvrent 17 cellules toutes pareilles et dont nous ne connaissons pas la destination.

Quel était le but de cette construction cyclopéenne, dont la date est très ancienne ? La ressemblance frappante entre le style de la maçonnerie et le temple du Sphinx nous conduit à l'époque de la quatrième dynastie et peut-être encore au-delà. Il n'est pas impossible que nous ayons là une des plus anciennes constructions d'Égypte. L'absence complète de tout ornement et de tout signe hiéroglyphique, sauf à la porte de la tombe d'Osiris et dans la chambre de Ménéphthah, est aussi un trait caractéristique de cette époque reculée. Avant Sêti I^{er} et Ménéphthah, l'édifice était comme les chambres de la grande pyramide, absolument nu, sans aucune décoration ni sculpture.

Nous avons parlé de la tombe d'Osiris qui ne remonte pas plus haut que Sêti I^{er}. A l'autre bout de l'édifice, devant la porte d'entrée, il y a aussi une construction récente. A la sortie du couloir de Ménéphthah, ce que nous prenions d'abord pour deux chambres séparées n'est qu'une grande salle de même forme et presque de même grandeur que la tombe d'Osiris, à laquelle elle est tout à fait symétrique. Le plafond est en encorbellement. Il porte, ainsi que les murs, des textes de l'*Am Douat* et du Livre des Morts, au nom de Ménéphthah comme le couloir. Les assises supérieures du mur ouest de la chambre sont en grès de Silsilis, la pierre caractéristique de la XIX^e dynastie, la même que celle qui formait le plafond du passage. Il a dû y avoir là une transformation dont Ménéphthah est l'auteur. Nous ne savons pas ce qu'il y avait avant lui, on devait bien arriver à la porte en quelque manière ; mais il aura voulu avoir une fausse tombe, un cénotaphe, un séjour pour son double tout à fait semblable à celui d'Osiris, à l'autre extrémité du grand réservoir. Cette salle, le couloir qui y conduisait, ainsi que le vestibule et la chambre que M. PETRIE a découverts et qu'il a appelés l'Osireion formaient un ensemble que j'appellerai le Menephtheum.

La découverte du grand réservoir soulève un grand nombre de questions dont la suite des fouilles nous permettra peut-être de résoudre plusieurs. Voici un édifice souterrain très ancien, fait de matériaux colossaux et amenés d'une grande distance. Ce n'est ni un temple ni une tombe. C'est une construction hydraulique, destinée à recueillir et à emmagasiner une quantité d'eau qui sera préservée de l'évaporation, non seulement par le fait que la construction est

sous terre, mais surtout par les plafonds en pierres énormes qui la protègent contre les rayons du soleil. Cette eau, d'où venait-elle? Était-ce simplement l'infiltration, ou y avait-il une source? Il est impossible de ne pas reconnaître dans ce réservoir ce que STRABON appelle le puits, situé plus bas que le temple, qui ressemblait au labyrinthe, mais dans de plus petites proportions, et qui était remarquable par les couloirs couverts par des plafonds faits de pierres monolithiques. Le mot de STRABON pourrait s'appliquer à une source aussi bien qu'à un puits. Y avait-il là une source, ou une communication avec le Nil, qui à cette époque devait être beaucoup plus rapproché du désert libyque qu'il ne l'est maintenant. Il est certain que les vieux constructeurs de l'édifice étaient bien au courant du régime des eaux, des lois de la crue et de la baisse du fleuve, et aussi de l'existence de ce qu'on nomme maintenant le Nil souterrain, qui coule sous le désert aussi bien que sous le terrain cultivé, et que les ingénieurs hydrauliques étudient attentivement dans ce moment-ci. Sera-t-il possible de retrouver la hauteur de cette nappe souterraine à cette époque reculée?

Le réservoir était-il en rapport avec le culte d'Osiris? Les cellules sont-elles l'image des  de la maison d'Osiris, un nom que dans la traduction du Livre des Morts j'ai rendu par cellules? La barque du dieu flottait-elle sur le réservoir? Les barques divines allant presque toujours à la cordelle, le trottoir serait tout à fait approprié à la marche des navigateurs qui hâlaient le canot du dieu. L'eau du réservoir passait-elle pour avoir une vertu curative, et les cellules recevaient-elles des malades qui venaient recouvrer la santé? Bien d'autres questions encore se présentent à l'esprit à la vue de cette construction si bizarre, et dont la simplicité majestueuse fait impression sur les visiteurs. Il est d'autant plus désirable que l'Egypt Exploration Fund trouve les ressources nécessaires pour achever le déblaiement du réservoir d'Abydos.

Zur Erklärung einiger Denkmäler aus der Frühzeit der ägyptischen Kultur.

VON KURT SETHE.

Mit 3 Abbildungen.

1.

Das zuerst von STEINDORFF (*Aegyptiaca*, Festschrift für G. EBERS, S. 123), hernach von LEGGE (*Proc. Soc. bibl. arch.* 1900, 124. 1909, 307, als Nr. 5 bezeichnet) veröffentlichte und behandelte Unterstück einer Schieferpalette im Museum von Kairo zeigt auf der einen Seite in symbolischer Darstellung die Er-

oberung von festen Plätzen. Diese sind in der üblichen Weise durch Mauer-
ringe, in denen einzelne Hieroglyphen zur Bezeichnung ihres Namens stehen,
ausgedrückt. Die Mauern werden durch verschiedene tiergestaltige Wesen, die





auf ihnen stehen, mittels Hacken zerstört. Losgelöste Steine liegen innerhalb der Mauern umher.

In den Wesen, die die Zerstörung der Mauern vollziehen, hat STEINDORFF »die dem Könige ergebenden göttlichen oder irdischen Hilfskräfte« erkennen wollen. Er dachte, daß die Tiere entweder heilige Tiere gewisser Götter oder die Wappenbilder gewisser Städte oder Landschaften darstellten, die dem Könige bei seinem Siege geholfen hätten.

Auch LEGGE denkt an totemartige Abzeichen gewisser Stämme, die er sich in Ägypten eindringend und die in den Festungen wohnende ansässige Bevölkerung überwältigend, vorstellt.

Ich möchte diesen Deutungen eine andere gegenüberstellen. Wie, wenn die verschiedenen Wesen, die die Hacke gegen die eroberten Festungen führen, nichts weiteres wären als Bezeichnungen des ägyptischen Königs, der das uns vorliegende Siegesdenkmal geweiht hat?

In der Tat ist der Falke, den wir in der oberen Reihe als ersten und allein erhaltenen Sieger bei dem Zerstörungswerk finden, ja geradezu das offizielle Bild des altägyptischen Königs, der als ersten und ältesten seiner Titel den Namen  »Horus« trägt.

Ebenso ist die Vereinigung zweier auf Standarten stehender Falken , die in der unteren Reihe zusammen die letzte Stadt zerstören, ein in der ersten Dynastie üblicher Titel des Königs, der ihn als die *nb-wj* »die beiden Herren«, d. h. wohl als Verkörperung der beiden Horus von Hierakonpolis und von Buto, bezeichnet, s. meine Untersuch. III 24. 31.

Der schreitende Löwe, der in der unteren Reihe an erster Stelle erscheint, ist zwar kein Titel, aber gleichfalls ein häufiges Bild des ägyptischen Königs. Es sei nur an die Bezeichnungen als »Löwe auf dem Schlachtfeld« (*mꜥj hr prj*), »grimmiger Löwe« (*mꜥj ḥsꜣ*), »Löwe unter den Herrschern« (*mꜥj n ḥkꜣ-w*) in den Inschriften des neuen Reiches erinnert und an all die bekannten Variationen der Sphinxgestalt, unter denen der König seit den ältesten Zeiten (z. B. in den Pyramidentempeln der 5. Dynastie) dargestellt erscheint.


Als letzte der erhaltenen tiergestaltigen Siegergestalten unseres Denkmals erscheint endlich der Skorpion auf der zweiten Festung der unteren Reihe. Auch dieses Tier ist uns gerade aus der ältesten Zeit der ägyptischen Ge-

schichte als Bezeichnung des Königs bekannt, nämlich als Name eines Königs aus dem Anfange der ersten Dynastie¹, der als Vorgänger der Könige *Ncr-mr* und *Ḥb* anzusehen ist und, wie aus der von JUNKER aufgefundenen Inschrift von Tura² hervorgeht, mit dem angeblichen Könige *K3* von PETRIE identisch ist³. Ich möchte glauben, daß wir es auch an unserer Stelle mit niemand anders, als eben diesem Herrscher zu tun haben und in ihm geradezu den Urheber unseres Siegesdenkmals zu erkennen haben.

Ist diese Erklärung der Tiergestalten, die die Zerstörung der eroberten Festungen vollziehen, richtig, so erhalten wir in unserer Darstellung ein passendes Analogon zu der Schieferpalette des *Ncr-mr* (Hierakonpolis I 29), auf der es ja gleichfalls der König selbst ist, der in Gestalt des »siegreichen Stieres« die Mauer der eroberten Festung zerstört. Wir dürfen danach vielleicht für eines der drei zerstörten Bilder in der ersten Reihe unserer Darstellung ebenfalls einen Stier als Zerstörer der Festungsmauer vermuten. Für die beiden anderen Bilder könnte eventuell Seth, sowie Geier und Uraeusschlange zusammen als *nb-tj* »die beiden Herrinnen«, mit denen sich der König in seinem zweiten Titel identifiziert, in Betracht kommen.

2.


Auf der andern Seite derselben Schieferplatte sehen wir in drei Reihen übereinander Rinder, Esel und Schafe, dann unten eine Anzahl Bäume oder Sträucher, wie STEINDORFF richtig bemerkte, eine Art Landschaft. Die richtige Deutung dieses ganzen Bildes dürfte LEGGE gegeben haben, der in den Haustieren sowie den Bäumen eine Darstellung der Beute erkannte, die der König bei seinem Siege in dem eroberten Lande gemacht habe.




Rechts von den Bäumen ist nun noch ein seltsamer Gegenstand dargestellt, den STEINDORFF richtig als einen gekrümmten Hirtenstab, der in einen Erdhaufen gesteckt ist, gedeutet hat. Aber was soll das hier? Ich glaube auch dafür eine Deutung geben zu können. Es ist nichts als der alte Name des Landes Libyen *Ṭḥnw*, der in der normalen Orthographie des alten Reiches } 

















¹) Daß er ein König von Ganzägypten war, scheint daraus hervorzugehen, daß er nach Hierakonpolis I 19. 26c Herr über die 9 Bogen war, zu denen ja auch Ober- und Unterägypten gehörten, und daß seinem Namen in den Topfaufschriften Vermerke, die die beiden Landesteile betreffen, beigelegt zu sein pflegen (s. meine Untersuch. III 32/3).

²) JUNKER, Grabungen in Turah S. 6 ff.

³) Das Zeichen, das PETRIE für ein umgedrehtes  *kr* hielt, erweist sich beim Vergleich mit JUNKERS Inschrift als kursive Form des Skorpions.

oder  geschrieben wird¹. Bei uns ist das dem Stamme *lhn* eigene Zeichen des gekrümmten Hirtenstabes  mit dem alten Determinativ des Fremderlandes  in einer Weise verbunden, die seiner ursprünglichen ideographischen Bedeutung entsprach.

Es zeigt sich darin ein Lieblingszug der ägyptischen Hieroglyphenschrift, den wir speziell in der ältesten Zeit oft beobachten können. Es sei nur an die Schreibungen  *j'j* »waschen« erinnert, bei der das Determinativ des Waschens  so über dem Zeichen  angebracht ist, als ob vom Waschen der Hände die Rede ist, obgleich doch in Wahrheit das Bild des Armes  hier nur den phonetischen Wert *ʿ* hat; ferner an  *wcb* »rein werden«,  *hwj* »schlagen«,  *fj* »tragen«,  *hr-t-hrw* »Alltägliches«,  *smr prj* (-*ʿj*) »Freund des (großen) Hauses« (alter Titel),  *prj-nw* »Palast«,  *H-t-hr* »Hathor« (= Haus des Horus),  *Nb-t-h-t* »Nephthys« (Herrin des Hauses),  *shn-w* »Begegnung«,  *sh-ntr* »Gotteszelt« usw., wo überall zwei oder mehrere Zeichen in ideographischer Weise miteinander verbunden sind².

Wenn wir demnach in der auf unserm Denkmal dargestellten Landschaft wahrscheinlich das Land Libyen und demgemäß in den darüber abgebildeten Viehherden die libysche Beute zu erkennen haben, die der ägyptische König »Skorpion« bei seinem Siege über dieses Land erbeutet haben sollte, so erhalten wir damit eine Parallele zu der Darstellung im Pyramidentempel des Sahure³ (BORCHARDT, Grabmal des Königs Sahu-re^c II Taf. 1), wie sie nicht schöner gedacht werden kann³. Auch dort besteht die libysche Beute aus Herden derselben Tiere, die in derselben Reihenfolge wie bei uns (Rinder, Esel, Schafe) in je einer Reihe übereinander dargestellt sind, mit dem Unterschiede, daß zwischen den Eseln und den Schafen dort auch noch eine Reihe Ziegen eingeschoben erscheint.

Die um ein halbes Jahrtausend jüngere Darstellung aus der 5. Dynastie gibt uns nun vielleicht auch für die Ergänzung des fehlenden Oberteils des Bildes einen Fingerzeig. Man wird dort wohl eine Darstellung des siegreichen Königs, der einen gefangenen Häuptling erschlägt und vielleicht Reihen von anderen Gefangenen, die dem zusehen müssen, erwarten dürfen.

Wenn nach dieser Deutung die Darstellungen der einen Seite unseres Denkmals auf einen Sieg des Königs über die Libyer Bezug haben, so ist

¹) BORCHARDT, Sahu-re^c II S. 72. Vgl. auch Hierakonpolis I 15, 7. — ²) Der alte Brauch wird später in griechisch-römischer Zeit wieder in ausgedehnterem Maße aufgenommen. Die von JUNKER in seiner Dissertation S. 20 und 21 verzeichneten Zeichenkombinationen beruhen größtenteils darauf.

³) Es verdient bemerkt zu werden, daß bereits BORCHARDT (a. a. O. S. 13) beide Darstellungen wegen der Gleichheit ihres Gegenstandes vom kunsthistorischen Standpunkte aus miteinander verglichen hat.

damit noch nicht gesagt, daß die der andern Seite sich notwendig auf denselben Sieg bezogen, und daß also die Städte oder Festungen, deren Zerstörung durch den ägyptischen König dort dargestellt ist, in Libyen zu suchen sind.


3.

Durch die Erklärung, die oben der Schieferpalette von Kairo gegeben worden ist, erfährt nun auch die Deutung eines andern derartigen Denkmals der ägyptischen Frühzeit eine Änderung, nämlich der von LEGGE, *Proc. Soc. bibl. arch.* 1900, 135, 1909, 297 als Nr. 6 behandelten Palette (Abbildung besser bei CAPART, *Débuts de l'art* S. 230—233), von der ein Bruchstück im British Museum, das andere im Ashmolean-Museum zu Oxford ist.

Auf der einen Seite dieses Denkmals ist das Schlachtfeld dargestellt. Die gefallenen Feinde dienen den Vögeln zum Fraße. Den Mittelpunkt der Darstellung aber bil-




det ein riesiger Löwe, der einen feindlichen Mann niederreißt und zu fressen sich anschickt. Bereits LEGGE hat richtig in dieser Hauptgestalt eine symbolische Darstellung vermutet. Er erkennt in ihr wieder das Totemtier eines »lion-tribe«. Wir aber werden darin nun vielmehr eine Darstellung des siegreichen ägyptischen Königs vermuten¹ wie in dem Löwen, der auf dem oben besprochenen Denkmal die Hacke gegen die Stadtmauer führte.



Unsere Palette Nr. 6 bietet aber noch eine andere Parallele zu jenem Denkmal. Am rechten Rande des Schlachtfeldes, gegenüber dem durch einen Ring eingefassten Reibnapf und dem siegreichen Löwen wird ein Gefangener, die Arme auf den Rücken gebunden, von einer in ein langes Gewand gekleideten Person, vermutlich einer Göttin, herbeigeführt. Beider Personen Oberkörper und Köpfe sind leider verloren. Vor dem Gefangenen sieht man nun den Rest eines seltsam gestalteten Gegenstandes, . Man hat in dem unteren ovalen Teile einen Stein sehen wollen, der mittels des oberen Teiles an dem Halse des Gefangenen befestigt gewesen sei². Aber das wäre nicht nur beispellos


¹) So, wie ich nachträglich sehe, auch BORCHARDT, *Sabhu-rec* II S. 22.

²) CAPART, *Les débuts de l'art*, S. 235.

(vgl. die Gefangenen links auf dem nicht mitabgebildeten Bruchstück von Oxford), sondern paßt absolut nicht zu dem Aussehen des oberen Teiles, der ein von einem Strick horizontal umwundenes Bündel senkrechter Pflanzenstiele oder Halme darzustellen scheint.

Nun gleicht aber der untere Teil, das was man als Stein erklärte, völlig dem »Erdhaufen« der andern Palette, in dem der gekrümmte Hirtenstab steckte. Er wird hier nichts anderes sein als dort und also wieder als das alte Zeichen für Land  zu deuten sein. Was darauf steht und, wie gesagt, wie ein Bund von Halmen od. dgl. aussieht, wird dem Hirtenstab entsprechen, den wir dort als Kennzeichen des Namens des Landes Libyen erkannten, und also den Namen des besiegtten Landes darstellen.

Zu der Beifügung eines Ländernamens neben das Bild eines einzelnen Gefangenen, wie sie in unserm Fall vorzuliegen scheint, vgl. das Bild des stehenden asiatischen Gefangenen mit der Beischrift  »Asien«, Roy. Tombs I 12, 13 und die piktographische Inschrift ib. II 3, 2, wo ein sitzender Gefangener mit der Beischrift  »Nubien« als Vertreter des ganzen besiegtten Volkes der Nubier erscheint.

Wie ist der mutmaßliche Name des Landes, dessen Überwindung unser Denkmal zu betreffen scheint, nun aber zu lesen? Ergänzt man Kopf und Oberkörper des Gefangenen wie bei den erhaltenen Gefangenen, die links von dem Reibnapf von den Standarten des Horus und des Thoth herbeigeführt werden, so bleibt für den verlorenen oberen Teil des Zeichens nur etwa ebensoviel Raum übrig, als der untere Teil unter dem horizontal um die Halme gebundenen Stricke einnimmt. Dieser Strick wird also voraussichtlich die Mitte der Höhe des Zeichens gebildet haben oder jedenfalls nur wenig darunter gesessen haben können. Unter diesen Umständen wüßte ich kein ägyptisches Schriftzeichen zur Identifikation mit unserm Zeichen vorzuschlagen. Das , dem das Zeichen in seiner Umrißgestalt wohl am nächsten gekommen sein dürfte, sieht in seinen Details in den Inschriften der 1. Dynastie und des alten Reiches ganz anders aus. So bleibt der mutmaßliche Ländername für uns vorläufig ebenso undeutbar, wie die Namen der eroberten Städte auf der oben besprochenen Palette von Kairo und auf der großen Palette des *Nr-mr*.



Nachlese zum Opfertanz des ägyptischen Königs.

VON HERMANN KEES.


Mit 2 Tafeln (VII und VIII) und 3 Abbildungen.

Bei meinem Aufenthalt in Ägypten im Winter 1912/13 konnte ich auch meine Ausführungen über den Opfertanz einer Nachprüfung an den Monumenten unterziehen und dabei noch einiges feststellen, was mir früher aus Mangel an Publikationen nicht bekannt war¹. Wenn es auch keine Sachen sind, die die entwickelten Grundanschauungen über den Opfertanz berühren, so möchte ich sie doch hier gesammelt wiedergeben, weil sie einige interessante Einzelpunkte vervollständigen und zur Entwicklung der Typen teilweise wertvoll sind.

I. Vogellauf.

Zum Typus der 18. Dynastie kann man zunächst ein weiteres Beispiel von Thutmosis III. nachtragen, aus einem der Nebenräume des Festtempels von Karnak (S' des Planes bei LD. Text III 30). Der König trägt den Vogel und ein Bündel von vier Stäben, deren Köpfe zerstört sind, deren letzter sich aber durch seine gabelförmige Endung als das Zepter  erweist. Als Gottheit ist Bastet gegenübergestellt, die Beischrift lautet: . Ein direktes Pendant findet sich nicht dazu; vielmehr ist gegenüber an der Süd-wand des Raumes eine große Darstellung des Vogelfanges im Netz, ausgeführt durch den König und zwei Götter im Laufschrift, übrigens interessant durch die Äußerlichkeit der Ideenverbindung mit dem Vogellauf.

Dann aber fanden sich nun auch einige Beispiele aus der Ramessidenzeit, so daß MASPEROS Zweifel an meiner Vermutung, daß der Vogellauf damals in Vergessenheit geraten sei², sich als vollkommen zutreffend erweist.

Zunächst ist ein Einzelvogellauf Ramses' II. zu nennen an der West-(Pylon-) wand der hypostylen Halle von Karnak, 4. Reihe 3. Bild von links. Der König mit Atef trägt nur drei Stäbe, Vögel darauf konnte ich nicht erkennen³. Der Lauf gilt hier ebenfalls noch einer Göttin, der löwenköpfigen *Wrt-hk'w* »Herrin des Palastes« (*c/h*). Beischrift: .

¹) Ich möchte hier Hrn. Prof. SETHE meinen verbindlichsten Dank aussprechen, der die Freundlichkeit hatte, mir eine ganze Reihe Verbesserungen zu den Texten vorzuschlagen.

²) *Revue critique* 1912 S. 301.

³) Das scheint also eine Besonderheit der Darstellung in Kummé zu sein (LD. III 57 b), denn an der von SETHE, Urk. IV 579, genannten Darstellung Thutmosis' III. in Karnak konnte ich ebenfalls keine Vögel auf den Stabköpfen feststellen. Erst in der Ptolemäerzeit wird es wieder aufgenommen (vgl. Opfertanz S. 6).




Hier ist unter Ramses II. noch einmal eine durchaus dem alten Typ entsprechende Darstellung geschaffen, die folgenden zeigen nun bereits den Verfall der Tradition an: Im großen Tempel von Abydos finden sich in der von Ramses II. angelegten Vorhalle zwei Pendantdarstellungen des Vogellaufes, als erstes Bild der oberen Reihe der beiden Seitenwände. Im linken Bild läuft der König mit modernisiertem weiten Untergewand, in der Hand den Vogel , an der Schulter drei Stäbe (Köpfe zerstört). Er hat die kurze Haartracht





Abb. 1. Vogellauf der Spätzeit (Medinet Habu).

diese Ungenauigkeit beginnt also nicht erst in der Ptolemäerzeit. Die eigentliche Bedeutung war sicher in der Ramessidenzeit schon verblaßt, das beweist das sinnwidrige Eintreten männlicher Gottheiten.




(weiteres zerstört, hinten sind die Bänder des Diadems erhalten). Als Gottheit tritt nun ein zerstörter männlicher thronender Gott, wohl Amon, ein, hinter dem eine löwenköpfige Göttin steht. Nimmehr ist auch die Figur der Göttin *Mrt*¹, auf einem  stehend, mit der oberägyptischen Pflanze auf dem Kopf, dabei, den König empfangend: 

Die rechte Parallel-darstellung ist fast ganz zerstört, die Reste des Vogels in der Hand sind deutlich, die Gottheit war wohl Horus. Als Beischrift findet sich die des Ruderlaufes  

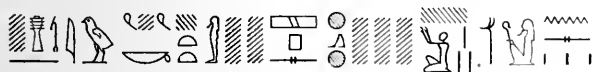
¹) Daß die beiden *Mrt*-Göttinnen schon im alten Reich vorkommen, hat soeben SETHE, Grabdenkmal des Saïhu-rc II S. 102, gezeigt. Dort erklärt er ihre Rede auch sicher richtiger: »es kommt, wer bringt, es kommt wer bringt«.

Darin folgt die Spätzeit naturgemäß nach: In Medinet Habu ist an der letzten der Säulenschranken des Vorhofes des alten Tempels (*D* des Planes LD. Text III 150) außen eine Vogellaufdarstellung von Schabako, dann von Nektanebos II. usurpiert, angebracht, die hier in Abb. 1 nach eigener Aufnahme wiedergegeben ist. Der Typus ist der alte, auch hier sind keine Vögel auf den Stabköpfen vorhanden, die Anwesenheit des Amon-Re und die Beischriftform  schließt sich der eben besprochenen ramessidischen Darstellung an. Aus der Ptolemäerzeit ist noch eine durch einen längeren Text wichtige Darstellung eines Einzelvogellaufs in Edfu (Vorhof, Ostkolonnade; über der Seitentür im 3. obersten Register) vor Upuaut zu nennen. Der König trägt wie gewöhnlich die kurze Frisur, in der Hand den Vogel  und nun aber die Zepterstäbe in der symbolischen Form . Der ziemlich zerstörte Text lautet:

Beischrift: 



Beim König: 




.... Nimm dir dein göttliches Bild (*bs*); ich bringe dir deinen Ka, daß du allen Göttern den Weg (damit) öffnest. Man rezitierte: Ich strecke (*dwn-[j]*)¹ den *bs*-Vogel aus, ich bringe dir² Ro-Gänse, so bist du beschenkt mit Leben, Dauer, Macht.


Ich bin vor dich gekommen, Scheider des Himmels von der Erde, der hoch ist auf seinem Traggestell (d. h. Wepwewet), Herr der Schlange, ich (bringe)³ dir den *bs*-Vogel, daß du *bs* damit seiest, und Leben, Dauer, Macht, indem deine Glieder alle zusammen herrlich sind⁴,

Der Text ist interessant als Ergänzung zu dem einzigen bisher bekannten längeren Vogellauftext, Denderah II 54 (Opfertanz Nr. 7). Man sieht an ihm noch recht deutlich, daß der Text im Ritual eigentlich nur für Hathor-Göttinnen bestimmt war: »Dein Bild (*bs*)« paßt nimmermehr auf Wepwewet, ebensowenig der Ausdruck »dein Ka«.



Diese direkte Parallelsetzung von »Bild« und »Ka« ist recht interessant, man sieht, wie nahe beide Begriffe dem Ägypter standen. Die folgende Wendung.


¹) Wohl ; die Lesung verdanke ich der Freundlichkeit SETHE.


²) Sicher 

³) Wohl in  zu ergänzen, freundliche Mitteilung von SETHE.

⁴) Dieser Passus nach SETHE.

daß der Vogel zum Wegöffnen dienen soll, fand sich schon im Denderahtext (Nr. 7a): »Ich erfasse die *Wt*, um den Weg zu öffnen«. Keine Gabe wäre dazu auch geeigneter, es ist das feurige Sonnenauge, das die Feinde mit seinem Hauch vernichtet, also im Grunde Hathor selbst: »Ich bringe dir die ‚Große‘ (*Wrt*), erzeugt von der ‚Großen‘«, sagte der Denderahtext. Dem entgegen will uns die Phrase, »ich bringe dir Ro-Gänse«, die im Denderatext nicht in dieser Form vorkommt, recht wenig passend erscheinen; es mag dies eine Einfügung aus einem Weihetext für Opfervögel sein; der -Vogel ist eben keine gewöhnliche Opfergabe wie die -Gans. Die letzten Phrasen, durch die dem Gott Leben, Dauer, Macht und die Eigenschaft des *Wt*-Seins zugesichert werden, decken sich wieder mit den Anschauungen des Denderahtextes.


Im ganzen spricht der neue Text nochmals klar aus, daß der Vogel , den der König bringt, das »Bild« der Gottheit, ursprünglich der Hathor, selbst ist.


An diese Form des Opfertanzes, der Weihung eines Attributes an die Gottheit selbst, schließt sich eng ein vereinzelter, bisher unbekannter Typ an, den ich in einer Darstellung des Trajan in *Esne* fand (Außenseite, Nordwand, 3. Reihe, vorletztes Bild): Der König im Kriegshelm mit Atef darauf eilt auf die Göttin Neit zu, die die unterägyptische Krone trägt und das  sowie Bogen und drei Pfeile in der Hand hält. Er bringt im Lauf in der vorgestreckten Hand vier Pfeile, in der andern den Bogen, also die gewöhnlichen Attribute der Göttin und wieder ihr altes »Bild«. Im Tempel kommt eine Überreichung desselben, aber ruhig stehend, an die Göttin mehrfach vor (z. B. Südwand, 3. Reihe, 3. Bild).


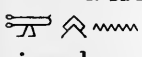



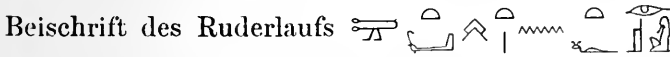

II.

Für den Vasenlauf und Ruderlauf kann ich nicht alle die sehr zahlreichen neuen Beispiele aufzählen, ich beschränke mich, auf ein paar typengeschichtlich wichtige Tatsachen hinzuweisen. Wie eng zusammengehörig man beide Laufdarstellungen schon in der 18. Dynastie betrachtete, zeigt recht gut ein Beispiel im Luksortempel von Amenophis III. (Dreisäulensaal hinter dem Geburtszimmer, Südwand, oberste Reihe). Dort sind beide Typen in ein Bild gebracht, zuerst die Figur des oberägyptischen Königs im Vasenlauf, dahinter die des unterägyptischen im Ruderlauf, gemeinsam vor Amon und Mut. Dagegen muß die Zurückführung des »gemischten« Vasenlauf-Ruderlaufschemas auf Amenophis III. auf Grund der Darstellung aus El-Kab, LD. III 80, unterbleiben¹. Sowohl die Zeichnung von LEPSIUS wie die Abbildung bei TYLOR, Wall drawings and monuments of El-Kab, sind hier fehlerhaft. Von der angeblichen Vase in der Hand des Königs ist keine Spur zu sehen, sondern das Attribut gänzlich zerstört. Die Entstehung der Kombination Vase — Ruder wird daher nicht vor Ramses II. vorkommen².

¹) Opfertanz S. 31. — ²) Opfertanz Abb. 5.

Interessant durch ihre verschiedenartigen zahlreichen Beispiele ist die Zeit von Sethos I. und Ramses II. Hier sieht man ganz deutlich die Entstehung aller der später üppig wuchernden Fehler und Mißverständnisse. Besonders zahlreich sind die Beispiele im großen Tempel von Abydos. Hier haben die Türarchitrave zu den Kapellen des Horus, Osiris und der Isis, noch von Sethos I. angelegt, Darstellungen, wo links einem oberägyptischen Ruderlauf rechts ein unterägyptischer Vasenlauf gegenübersteht. Die Figur der *Mrt* fehlt überall noch, und die Form der Vasenlaufbeischrift war, nach der einzig erhaltenen über der Osiriskapelle, noch die alte .



Dann aber treten bereits mit seinem Namen Neuerungen auf. Über der Tür aus dem zweiten hypostylen Saal gegen die Sokarkammer ist eine Doppel-darstellung: rechts ganz zerstört, links ein oberägyptischer Ruderlauf vor Sokar mit Zufügung der *Mrt*, auf  stehend und die Südpflanze auf dem Kopf. Dabei findet sich als Begleiter des Königs der laufende Stier, den ich bisher erst seit Ramses II. kannte¹.

Die Tür zur Sokarkapelle selbst hat ebenfalls eine Laufszene am Architrav: beiderseits ein Ruderlauf vor Sokar, wiederum unter Zufügung der *Mrt* mit ober- bzw. unterägyptischer Pflanze auf dem Kopftuch. Links steht nur ihre Rede  als Beischrift, rechts statt dieser Worte das übliche . Hier beginnt schon die Unregelmäßigkeit, ein wirkliches Durcheinander zeigt der Nachbararchitrav an der Nefertumkapelle. Hier steht links ein (oberägyptischer?) Hebsedlauf rechts einem Ruderlauf gegenüber; die Figur der *Mrt* wie in der vorigen Darstellung, nun aber links ein  und  als Beischrift, rechts nur  ohne Beischrift. Hier hat man bereits den Hebsedlauf als Paralleldarstellung zum Ruderlauf verwandt und damit aus seiner Sonderstellung herabgedrückt, man hält aber wenigstens noch die Beischriften auseinander. Selbst das geht verloren in einer Darstellung über der Tür zum Treppenaufgang zu den oberen Gemächern, sicher aus der letzten Zeit Sethos' I., denn sie ist unvollendet. Da findet man einen doppelten Hebsedlauf links vor Osiris, rechts vor Sokar, ohne *Mrt*, aber nun mit der Beischrift des Ruderlaufs  [bzw. ]. Man sieht hier die Entwicklung des Mißverständnisses nur zu gut: wie man allmählich dazu kommt, den Hebsedlauf für nichts anderes als den Ruderlauf anzusehen. Neu daran ist, daß sich der Irrtum schon unter Sethos I. offenbart; denn auch ein anderes, noch böseres Versehen als den Hebsedlauf mit der immerhin in ihrer verblaßten Bedeutung »Schnell eilen« zu allen Laufszenen passenden Ruderlaufbeischrift auszustatten, läßt sich unter ihm am Türarchitrav des Speos Artemidos nachweisen. Dort sieht man links einen unterägyptischen Ruderlauf, rechts

¹) Opfertanz S. 101.

»Du hast den Sokar auf seinem Schlitten herbeigezogen, du läßt ihn eingehen in dein großes Haus, du hast das ... seiner Würde festgesetzt, (nämlich) ,Onnophris im Triumph‘¹.

Auch hier weiht der König kein Abbild der Barke, sondern führt den Gott, die Barke wie ein Matrose am Strick ziehend, eilends zu seinem Tempel, was die früher gewonnene Erklärung, den Zusammenhang des Ruderlaufs mit den festlichen Ausfahrten der Götter², gut bestätigt. Der Typ scheint zur Zeit Ramses' II. besonders beliebt gewesen, und bislang allein in ihr nachzuweisen zu sein.

Für die Verworrenheit und Hilflosigkeit in der Ptolemäerzeit spricht besonders klar der bisher nicht veröffentlichte Text zu ROCHEMONTEIX, Edfou Taf. 46a, einer Zwitterbildung aus Ruder- und Hebstdlauf (Attribute:  und ). Er kennt die Hebstdlaufbeischrift nach alten Quellen, erklärt sie aber nach der irrigen Meinung der Zeit als

 *phrr šht*

»Das Gefilde durchheilen«

und fährt fort






Man rezitiere: Ich habe den Lauf (*hpt*)³ genommen, indem ich erfaßt habe das Geheime der beiden *Rhwj*, (nämlich) das Testament, das mir mein Vater vor Geb gab⁴; ich habe die Erde durchmessen (*h'ly*) und ich habe ihre vier Seiten berührt (*š'nd*)⁵, ich durchheile ihren Umkreis, wohin es mir gefällt.

Der gute Gott, der eilends umherläuft⁶, das Testament erfaßt, eilt schnell, den Ozean durchstreifend und die vier Seiten der *Nnt* (d. h. des

¹) Den Vorschlag, darin den Namen der Barke zu sehen, verdanke ich wieder SETHE. —


²) Vgl. Opfertanz, besonders S. 85 unten. — ³) Darin steckt natürlich schon eine Spielerei mit *h'p* »verbergen«.

⁴) Die meisten Anklänge hat dazu der Text Edfou Taf. 20 (Opfertanz Nr. 46b). Auch er erwähnt das  »Testament« und sagt: »ich bringe verborgene Dinge«, womit dort aber die »Dinge seines Vaters« gemeint sind. Vgl. a. a. O. S. 95.

⁵) *š'nd* ist sicher zu lesen, doch machen diese Inschriften das Zeichen  fast wie .

⁶) Es ist ungemein charakteristisch, daß hier das Bild des Hebstdlaufs(!) zum Determinativ für *phrr* geworden ist.

Himmels), schreitend bis zu den Strahlen des Aton, die Erde durchmessend, schenkend das Feld¹ seiner Herrin, der Herr der Kronen Pt.

In einer Angabe ist dieser Text besonders merkwürdig gegenüber den früher bekannten, nämlich, daß hier die Vermutung bestätigt wird, die ich früher schon aussprach: das alte Zepter *Nmš* des Hebseidlaufschemas wird in der Ptolemäerzeit als Buchrolle verstanden, als das »Testament«², kraft dessen der König sein Amt ausübt. Im übrigen enthält der Text neben allen erdenklichen Variationen über das Thema des Durchlaufens aller Länder noch die Angabe »schenkend das Feld (*šht*) seiner Herrin«. Hier ist in klaren Worten ausgesprochen, daß die Spätzeit — nach allem, was wir jetzt von diesen Texten wissen, kann diese Anschauung schon auf das neue Reich zurückgehen — tatsächlich dem alten Hebseidlauf die Zeremonie der Landschenkung () gleichsetzt. Ein weiteres Beispiel dafür hat jüngst SETHE, Grabdenkmal des Saḥu-rc II S. 104 aus der 25. Dynastie nachgewiesen³. Daß diese Zeit nach einer neuen Erklärung sucht, ist kaum verwunderlich; haben wir doch gesehen, daß das Verständnis für den Hebseidlauf schon unter Sethos I. und Ramses II. verloren geht.

III.



Für den eigentlichen Hebseidlauf in Verbindung mit dem Sedfest muß vor allem eine Darstellung genauer besprochen werden, die ich früher nur nach einigen kurzen Notizen SETHES⁴ wiedergeben konnte, die an der Nordmauer des Ganges C''' (Plan LD. Text III 30) im Festtempel Thutmosis' III. von Karnak (Taf. VII und VIII nach eigener Aufnahme). Sie ist besonders wichtig, weil sie als letzte vor einem schematischeren Typ⁵ die Lokalitäten und die Aneinanderreihung von unter- und oberägyptischem Laufe gut veranschaulicht und auch die Verbindung mit der Thronszene des Sedfestes wiedergibt.




Die Darstellung wiederholt sich in etwas anderer Ausgestaltung in der oberen und unteren Wandreihe; beide sind leider nur unvollständig erhalten.

In der oberen Reihe (Taf. VII gezeichnet nach eigener Photographie) zeigt das erste Bild den König in der unterägyptischen Krone bereits die Insignien der Geißel und des *Nmš*-Zepters in den Händen beim Herausschreiten aus seinem »Palast«, d. h. aus dem Raume, der ihm als Aufenthaltsort im Tempelbezirk während der Pausen der Kulthandlungen dient (meist *ḥ* oder *ist* genannt). Vor ihm her ziehen die beiden Götterstandarten des Wepwewet und des so-

¹) Lies   (SETHE).

²) Vgl. Opfertanz S. 144. — ³) Andre habe ich Opfertanz S. 159 aufgeführt. — ⁴) Opfertanz S. 138, Text Nr. 59. — ⁵) Beispiele: vgl. Opfertanz S. 138f.; das dort aufgeführte Beispiel WILKINSON, Manners and customs² III 367 (Ramses II.) stammt vom inneren Torarchitrav des Pylons am Ramesseum (Abb. 3).

nannten Chons. Interessant ist hier die Beischrift zu dieser Einleitung: 
.

Er wendet sich also hier zu dem unterägyptischen . Leider wissen wir die Lesung dieses Zeichens noch nicht. Doch können wir soviel sagen, was auch diese Stelle bestätigt, daß es den Ort des Opfertanzes, also sagen wir kurz den Festplatz vor dem Thronpavillon bezeichnet. Der König beginnt mit dem unterägyptischen Lauf. Dieser bietet an sich nichts Besonderes, die Beischrift ist die gewöhnliche ; auch die Figur der  (trotz

der unterägyptischen Seite!) und des Thot, die den nahenden König empfangen, sind nichts Neues.

Vor und hinter der *Mrt* ist je einmal die Wepwewetstandarte eingefügt, das letztemal wohl als abkürzende Andeutung, daß der Zug des Königs sich hier fortsetzt. Wie auch in dem sich im neuen Reich hier anschließenden schematischen Darstellungstyp (vgl. Abb. 3) ist am Ende des Opfertanzes der Eintritt in die Kapelle des Gottes¹ nicht dargestellt, wie man geneigt wäre hier vorzusetzen. Es wäre

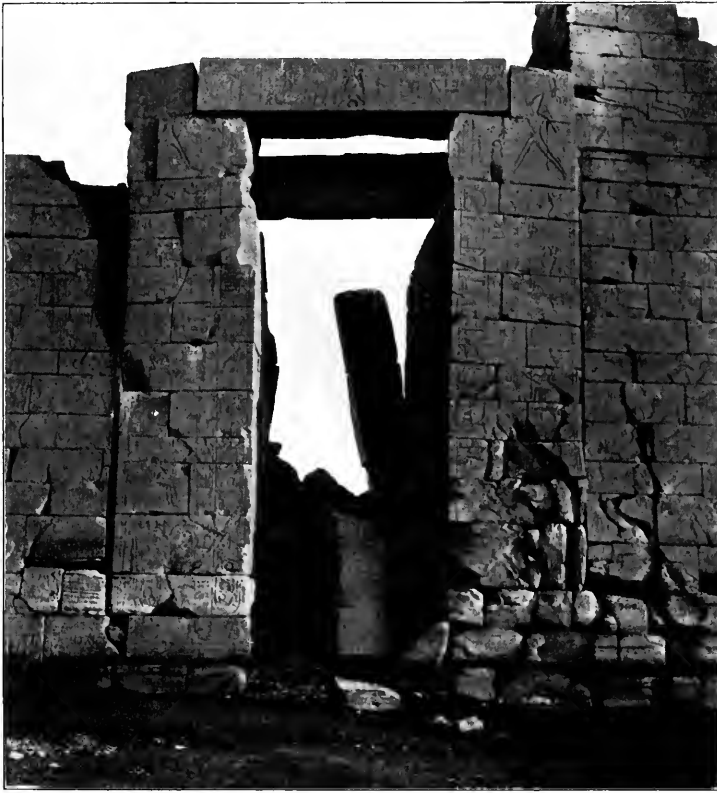




Abb. 3. Opfertanz am Tor des Pylons im Ramesseum.

ja auch die Möglichkeit, daß der Opfertanz beim Sedfest sich nur im Freien abspielte; denn ein Besuch der Kapelle geht sowieso (Opfertanz Abb. 11) voraus, und die Überweisung der Festopfer vor dem thronenden König folgte, wie wir sehen werden, hinterdrein. Indessen ist diese Frage für die Erklärung gleichgültig und vorläufig nicht unbedingt zu entscheiden.

Weiter schließt schroff der zweite Parallelteil, der oberägyptische Lauf, an. Wieder erscheint der König aus einem Bauwerk, nun aber ganz analog der

¹)  vgl. PETRIE, Palace of Apries pl. V = Opfertanz Abb. 14.

Momente, Opfertanz und Thronszene, zeitlich zu trennen seien, hier sehen wir nun noch deutlicher, wie sie aufeinander folgen.

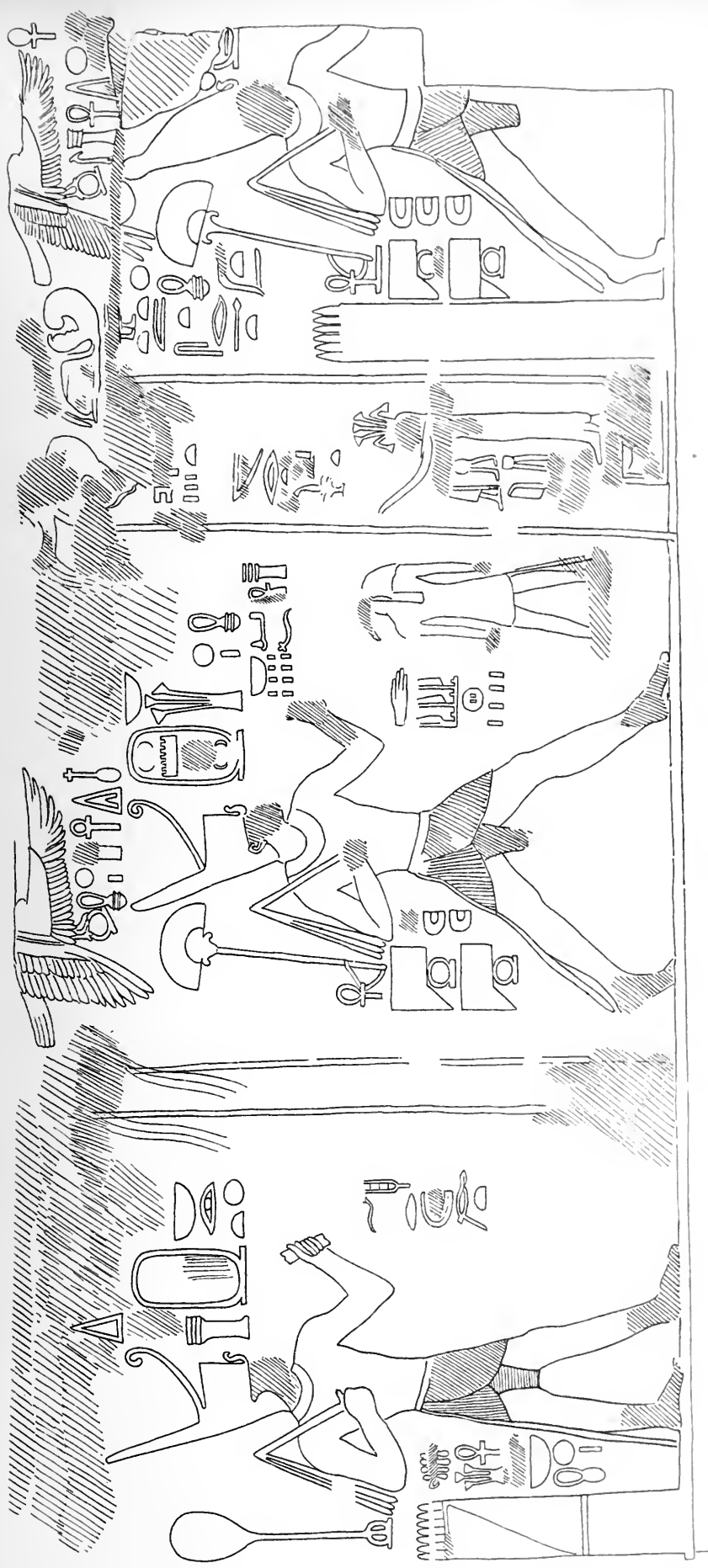
Der König verschwindet vorher in den Palast, dann taucht er erst wieder auf dem Thronszitz auf, und nun naht ihm die Prozession mit den Göttern. Wozu, ist nur zu klar, schon die Geste des Priesters erklärt sie, in Luksor steht es sogar ausdrücklich dabei:  usw. (Opfertanz Text Nr. 60e), und nun sehen wir auch in dem ganz ausradierten Stück bei dem letzten Priester unten den Rest eines Stierkopfes von einer Vorführung der Opfertiere, wie sie sich mehrfach in den Reliefs des Sonnenheiligtums erhalten haben. Also es werden Opfergaben an den Gott geweiht im Namen des Königs, an denselben Gott, dem der Hebsedlauf sowohl der ober- wie der unterägyptischen Seite gilt, Wepwewet, dem »Herrn der beiden Länder« und seinen Begleitgöttern, den Horusdienern. Diese ganze Thronszene spielt also nach dem Hebsedlauf. Der König ist deutlich zuvor dargestellt, wie er sich in den »Palast« zurückzieht, um sich wieder umzukleiden, denn auf dem Thron trägt er nunmehr wieder den Festmantel, den er zum Lauf selbst abgelegt hatte.

Dieselben Anschauungen spielen hier hinein, die wir überall im Kreise der Krönung, des Sedfestes und ähnlicher Feiern wiedertreffen. Der Gott, hier besonders nach alter Art Wepwewet, geleitet den König zum Thron, verhilft ihm zur Herrschaft, dafür empfängt er die Opfergaben zum Danke aus des Königs Händen, vermittelt durch den Sem.

Hiermit haben wir also die Stelle des Hebsedlaufes beim Sedfest genauer, als es früher nach den unvollständigen Darstellungen möglich war, bestimmen können. Nur eins fehlt in Karnak, der Besuch in der Upuautkapelle mit der Salbung vor dem Opfertanz, der im Sonnenheiligtum und in der spätern Darstellung der Festhalle von Bubastis dargestellt wird².

Schulter einen kolbenförmigen Stab(?), auf dem ein Falke sitzt. Daß dessen Typ, der sich z. B. im Sonnenheiligtum nicht findet, alt ist, lehrt neuerdings ein Bruchstück aus dem Totentempel des Sahure, sicher auch von einem Opfertanz, mit Darstellung eines derartigen Standartenträgers (BORCHARDT, *Saḥu-re* II Bl. 46). Für die altertümliche Standartenform verweist mich v. BISSING freundlichst auf die Beispiele PETRIE, *Royal tombs* I pl. XIV 12 und II pl. XI 1.

¹) Die verlorene rechte oberägyptische Hälfte der unteren Reihe ist natürlich symmetrisch dahinter zu ergänzen. — ²) Opfertanz Abb. 11. NAVILLE, *Festival hall* pl. IX 11—13.



Opfertanz Thutmosis III. aus Karnak.

Oberer Reihe





Opfertanz Thutmosis III. aus Karnak.
Untere Reihe.

Kunstwerke aus der Zeit Amenophis' IV.¹

Von HEINRICH SCHÄFER.

Mit 26 Abbildungen.

I. Stücke aus dem älteren Besitz der Königlichen Museen.

Bevor ich hier zusammenstelle, was die Ägyptische Abteilung der Königlichen Museen bisher an Kunstwerken aus der Zeit Amenophis' IV. besitzt, möchte ich in aller Kürze die wesentlichsten Züge der Zeit vor Augen führen, in der sie entstanden sind.

Aus dem elenden Zusammenbruch der ägyptischen Herrlichkeit unter der Eroberung durch die barbarischen Hyksos hatten die kriegsgewaltigen Könige des Anfangs der 18. Dynastie (von etwa 1600 v. Chr. an) ihr Land zur ersten großen Weltmacht erhoben. Vom Euphrat bis zum dritten nubischen Katarakt reichte der Wille des Pharaos unumschränkt, geachtet auch von den Herrschern der Nachbarreiche. Unerhört waren die Reichtümer, die nach Ägypten zusammenströmten, und gleich dem politischen Aufstieg war auch der kulturelle. Nach mehr als drei Jahr-



Abb. 1.

hundertens schuf die große Kunst wieder Werke, die der Vorfahren würdig waren, und kann zu einer andern Zeit durchdringt die Kunst so sehr alle Lebensäußerungen des Volkes bis auf die einfachsten Gebrauchsgegenstände. Wenn wir nichts aus der Zeit hätten als etwa gewisse Möbel und illustrierte Bücher, so bekämen wir schon dadurch eine Ahnung von der damals erstiegenen Höhe. Und es ist nicht nur die materielle Kultur, die ihre Triumphe feiert. Welche Umwälzungen auch auf dem Gebiete des Geisteslebens sich vorbereiteten und durchzusetzen versuchten, dafür sind eben die Denkmäler, die uns hier beschäftigen, beredte Zeugnisse, und gerade der Verbindung mit diesen Vorgängen verdanken sie einen ihrer Reize.

¹⁾ Diese beiden Aufsätze, die den Fachgenossen wohl manches Bekannte bieten, aber in ihrer vielfach neuen Auffassung größere Beachtung verdienen, sind zuerst in den »Antiquarischen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen« XXXIV u. XXXV veröffentlicht worden und werden hier mit einigen Veränderungen auf meinen Wunsch abgedruckt. Für die Erlaubnis des Wiederabdrucks ist die Redaktion der Generalverwaltung der Königlichen Museen sowie der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung, die auch die Abbildungen in lebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte, zu großem Danke verpflichtet. G. Sr.

Auf die Zeit der harten Kriegsarbeit war die des sicheren Genusses gefolgt, und ihr Vertreter, der Typus des prunkliebenden großen orientalischen Herrschers, ist Amenophis III. An dessen Hofe wuchs als ein kränklicher Knabe unter der Obhut seiner Mutter, der Teje, der Kronprinz heran, dem wir als späterem König den Namen Amenophis IV. geben. Es ist kaum überraschend, daß nicht kriegerische Taten den Geist des Jünglings beschäftigten. Andere Dinge



Abb. 2.

waren es, denen er nachging: die reichen Anregungen, die seinem Geiste die religiösen Ideen in gewissen Kreisen der Priesterschaft boten. Für die Weltgeschichte war es von Bedeutung, daß es nicht eben nur der Thronerbe war, der diesen Strömungen sein Ohr lieh, sondern daß diesem blutjungen Mann auch trotz all seiner physischen, religiösen und ästhetischen Zartheit doch die Willensstärke und, wenn man will, der Fanatismus innewohnte, sie zusammenzufassen und durchzusetzen. Kaum war er um 1375 v. Chr. zur Regierung gelangt, so begann er mit der Verwirklichung seiner Reformideen, die die Durchführung eines reinen Sonnendienstes bezweckten. Ob durch eigne Spekulation oder gerade durch den Widerstand getrieben, ging er darin immer schroffer vor. Die Berliner Sammlung besitzt (Abb. 1) noch eins der wenigen erhaltenen Denkmäler aus den Anfängen der Reformation. Der Gott des Königs, schon durch seinen neuen, theologisch formulierten Namen gekennzeichnet, hat doch noch ganz die Gestalt der alten falkenköpfigen Sonnengötter. Später wird die Menschen- und Tiergestalt für den Gott ganz verworfen, und er wird nur in seiner Verkörperung durch die Sonnenscheibe dargestellt, die ihre Strahlen mit den Lebenszeichen über den König und sein Haus aussendet. Der volle Haß des Königs richtet sich vor allem gegen den Gott Amon von Theben, also gerade den Gott, unter dessen Führung die Väter ihre Siege erfochten hatten, und der dadurch zur überragenden Gestalt der ägyptischen Götterwelt geworden war. Sein Name wird überall verfolgt, und der König vertauscht seinen eigenen Namen Amenhotep, der den verhaßten Gottesnamen enthielt, mit einem neuen, Echnaton. Uns würde an sich diese Reform kühl lassen und uns nur ein merkwürdiges Geschick sein, wenn sie uns nicht durch ihre Form auch innerlich fesselte. Das Hauptstück der neuen Lehre ist der große Hymnus, in dem mit außerordentlicher und doch schlichter dichterischer Kunst die lebenspendende Kraft der Sonne gepriesen wird. Man ist einig darüber, daß dies schöne Stück der Weltliteratur auf den König selbst zurückgeht. Die Tat des Königs darf man nicht verkleinern durch Hinweise auf

waren es, denen er nachging: die reichen Anregungen, die seinem Geiste die religiösen Ideen in gewissen Kreisen der Priesterschaft boten. Für die Weltgeschichte war es von Bedeutung, daß es nicht eben nur der Thronerbe war, der diesen Strömungen sein Ohr lieh, sondern daß diesem blutjungen Mann auch trotz all seiner physischen, religiösen und ästhetischen Zartheit doch die Willensstärke und, wenn man will, der Fanatismus innewohnte, sie zusammenzufassen und durchzusetzen. Kaum war er um 1375 v. Chr. zur Regierung gelangt, so begann er mit der Verwirklichung seiner Reformideen, die die Durchführung eines reinen Sonnendienstes bezweckten. Ob durch eigne Spekulation oder gerade durch den Widerstand getrieben, ging er darin immer schroffer vor. Die Berliner Sammlung besitzt (Abb. 1) noch eins der wenigen erhaltenen Denkmäler aus den Anfängen der Reformation. Der Gott des Königs, schon durch seinen neuen, theologisch formulierten Namen gekennzeichnet, hat doch noch ganz die Gestalt der alten falkenköpfigen Sonnengötter. Später wird die Menschen- und Tiergestalt für den Gott ganz verworfen, und er wird nur in seiner Verkörperung durch die Sonnenscheibe dargestellt, die ihre Strahlen mit den Lebenszeichen über den König und sein Haus aussendet. Der volle Haß des Königs richtet sich vor allem gegen den Gott Amon von Theben, also gerade den Gott, unter dessen Führung die Väter ihre Siege erfochten hatten, und der dadurch zur überragenden Gestalt der ägyptischen Götterwelt geworden war. Sein Name wird überall verfolgt, und der König vertauscht seinen eigenen Namen Amenhotep, der den verhaßten Gottesnamen enthielt, mit einem neuen, Echnaton. Uns würde an sich diese Reform kühl lassen und uns nur ein merkwürdiges Geschick sein, wenn sie uns nicht durch ihre Form auch innerlich fesselte. Das Hauptstück der neuen Lehre ist der große Hymnus, in dem mit außerordentlicher und doch schlichter dichterischer Kunst die lebenspendende Kraft der Sonne gepriesen wird. Man ist einig darüber, daß dies schöne Stück der Weltliteratur auf den König selbst zurückgeht. Die Tat des Königs darf man nicht verkleinern durch Hinweise auf



Abb. 3.

all die häßlichen Nebenzüge, die in einem orientalischen despotischen Staatswesen sich immer zeigen werden, auf seine ungewöhnliche Jugend und darauf, daß wir in Ägypten Spuren ähnlicher Gedanken schon vorher finden. Unsere eigne Sammlung birgt als Gabe des Herrn Frh. F. W. v. Bissing Reliefs der Zeit um 2700 aus einem Sonnentempel, die wie eine Illustration zu dem Sonnenhymnus Amenophis IV. aussehen. Was dieser König getan hat, trägt den Stempel aller großen Taten, die mit instinktiver Sicherheit aus dem Wust angehäuften Beiwerks die scheinbar so einfach zu findenden lebendigen Werte herausheben, so daß das lebenfeindliche fast von selbst abzufallen scheint. Auch bei Amenophis' IV. konnten Verkleinerer sagen: »Das findet sich ja schon bei denen, die du bekämpfst«, und auch hier schlägt die schöne Antwort, die man bei ähnlicher Gelegenheit solchen Angriffen gegeben hat, durch: »Ja gewiß, aber leider auch noch sehr viel mehr.«

Die Empfindlichkeit des Königs gegen seine unreine Umgebung war immer mehr gewachsen, und so entschloß er sich denn, selbst aus der Stadt seiner Väter auszuwandern und seinem Gott und sich eine neue Stadt zu bauen. Dazu wählte er sich die Gegend beim heutigen Tell el-Amarna, etwa in der Mitte zwischen Theben und Memphis. In kurzer Zeit wuchs nun hier die neue Königstadt empor, von Grenzsteinen umgeben, mit ihren Tempeln und Palästen, den Häusern der Armen und Reichen, mit den Gräbern, die den Hofbeamten vom Könige geschenkt waren, und in denen die großen Staatsbauten der Stadt und die Feste, mit denen der König sie einweihete, der Verkehr des Herrschers mit seinem Gott, seiner Familie und seinen Getreuen, die Empfänge der fremden Gesandtschaften in immer neuen Abwandlungen dargestellt sind. Bei dieser hastig hingeworfenen Schöpfung konnte der König eine andere Seite seiner Begabung betätigen. Offenbar besaß er selbst einen lebhaften und ausgebildeten ästhetischen Sinn, und er scheint bald einen Oberbildhauer gefunden zu haben, dessen Werke und Ideen denen seines Herrn kongenial waren. Denn es entsteht nun, eng verbunden mit dem Vorhergehenden und doch ganz anders, eine Kunst, die dem innersten Wesen des Königs entspricht, fast modern feinfühlig, mit lebhaftem Natursinn, genial-vornehmer Lässigkeit und auch einem leicht kränklichen Zuge. Und wie diese Art dem Sinne der Zeit entgegengekommen sein muß, sehen wir daran, daß sie, mehr oder weniger vollendet, allen Kunstschöpfungen aus der Zeit des Königs sich aufgeprägt hat. Man hat oft betont, daß es gewiß im Zusammenhang steht, wenn in den Texten so oft von der »Wahrheit« die Rede ist, und wenn nun auch in der Kunst bei der Wahl der Motive und der Ausführung eine Wahrheit und Natürlichkeit zutage tritt, die fast wie etwas völlig Neues in der ägyptischen Kunst anmutet. Der Kundige weiß, daß hier nur eine Quelle lebhafter sprudelt, die in der ägyptischen Kunst der älteren Zeit schon nicht schwach war, und die nie ganz versiegt ist.

Wenn wir nun die einzelnen Werke unserer Sammlung betrachten, so werfen wir noch einmal einen Blick auf die Abb. 1, diesmal aber nur, um festzustellen, daß es sich um eins der üblichen schematischen Tempelbilder handelt, wie wir sie in gleicher Qualität und besser zu allen Zeiten zu Hunderten an den ägyptischen Tempelbauten sehen. Auch Amenophis IV. (rechts) sieht nun



Abb. 4.

nichts anders als der typische ägyptische Pharao. — Und nun neben dieser Steinmetzarbeit das Werk eines großen Künstlers, der sprechend lebendige Porträtkopf der Mutter des Königs, im Besitz des Herrn Dr. J. SIMON (Abb. 2). Tragen die Hauptwerke des alten Reiches (um



Abb. 5.

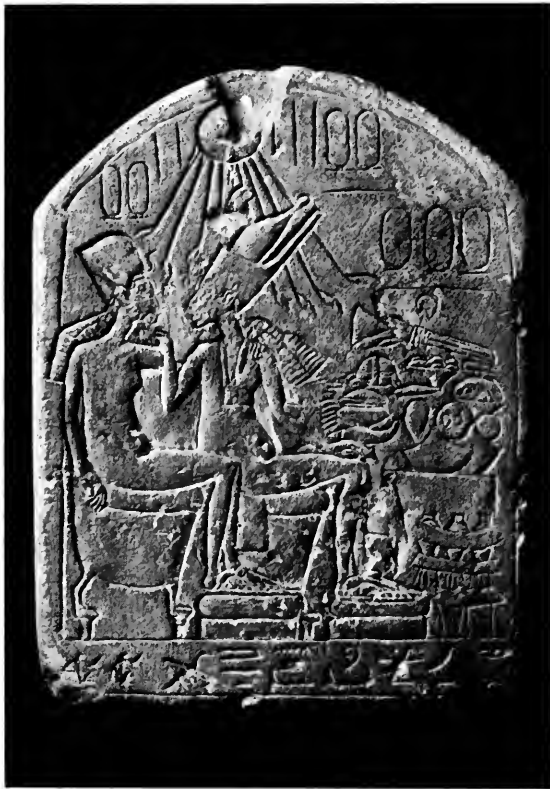


Abb. 6.

Sie reicht ihrem Gemahle Blumen dar. Das Leben und die Bewegung erstreckt sich bis in die flatternden Bänder an Krone und Gewändern, und dies Flattern der Bänder am Kopfschmuck, die vor dieser Zeit stets geordnet auf dem Rücken der Könige liegen, hat sich auch auf die Kunst der folgenden Jahrhunderte vererbt, ebenso wie es schon beobachtet ist, daß erst seit Ameno-

2700 v. Chr.) oft überraschend naturwahre Masken und zeigen die des mittleren Reiches (um 1900 v. Chr.) oft eigentümlich geistigen Ausdruck, so ist in Werken wie diesem kleinen hölzernen Köpfchen beides in einer Weise vollkommen verbunden, die sich schwer überbieten läßt und solche Porträte in eine Reihe mit den Meisterwerken aller Völker stellt. Es ist bezeichnend, daß dieses kluge und interessante Gesicht noch Niemand hat ansehen können, ohne nicht nur Rassenfragen zu stellen, sondern auch Bemerkungen über den Charakter der Dargestellten zu äußern.

Gleichwertig ist das Reliefbildnis des Königs in Abb. 3. Wir müssen es uns hineindenken in ein großes Relief mit Figuren, für deren einzelne Teile das Material den natürlichen Farben gemäß ausgewählt war, etwa weiß die Gewänder, gelb die goldenen Schmucksachen, grün und bunt die Blumen, und die Fleishteile aus demselben rotbraunen Sandstein wie dieser Kopf. Das feine Profil des Gesichts mit den etwas sinnlich schwellenden Lippen und dem hochmütigen Zug um den Mund sowie die zarte Modellierung des Gesichts sind unübertrefflich. Und um etwas Ähnliches zu finden wie die Raffiniertheit, mit der das Auge seinen verträumten Ausdruck durch Verschwimmenlassen des unteren Augenlides bekommen hat, müssen wir mindestens ein Jahrtausend weiter in der Kunstgeschichte der Mittelmeervölker herabsteigen.

Die Gemahlin des Königs mit ihm vereint sehen wir auf der mit allen Farben fertig ausgeführten Modellskizze eines Künstlers in Abb. 4. Links steht in köstlich ungezwungener Haltung, auf einen unter die Achsel gestemmt Stab gelehnt, mit übereinandergeschlagenen Beinen der König, und ihm gegenüber in vortrefflich beobachteter weiblicher Stellung die Königin in den weiten, fliegenden und so gut wie durchsichtigen Gewändern der Zeit.

phus IV. ägyptische Reliefkünstler die Zehen des dem Beschauer zugewendeten Fußes der Personen angeben. Wir haben für dieses letztere Problem ein schönes Versuchsstück eines Bildhauers als Leihgabe des Herrn Dr. J. SIMON aus PETRIES Grabungen in Tell el-Amarna, das sich früher in der Sammlung Kennard befand (Abb. 5)¹. Unser buntes Relief ist eins der anziehendsten Beispiele für die Kühnheit, mit der der König seine Künstler ihre Motive wählen ließ. Wir beobachten ein ungewöhnliches Zurücktreten des sonst in Leben und Kunst gleich starken Zeremoniells vor dem rein menschlichen, und um das richtig zu würdigen, dürfen wir nie vergessen, daß für den Ägypter sein König sonst stets »der gute Gott« ist, der als solcher auch in der Kunst immer mit starker Zurückhaltung auftritt.

Wie weit die Ungeniertheit des Königs ging, zeigen zwei hübsche kleine Denksteine, wie sie die Anhänger des Königs wohl in den Tempel des neuen Gottes weihten. Auf dem einen (Abb. 6), von einem Offizier gestifteten, sitzen König und Königin nebeneinander auf Stühlen, die mit breiten, gemalt gewesenen Blumengewinden geschmückt sind, vor Speisen, und der König faßt liebkosend die Gemahlin unters Kinn, während sie ihm ihre Hand auf die Schulter legt. Und noch intimer ist die Verbindung auf dem kleinen Bruchstück eines Denksteins in Abb. 7, zu dessen Verständnis in Abb. 8 ein entsprechendes Stück aus englischem Besitz daneben gestellt ist. Der Stein ist oben mit einem Frieze von Königsschlangen gekrönt. Darunter sehen wir unter dem Schutze des neuen Gottes den König auf einem bequemen gepolsterten Lehnstuhl, hinter dem Blumen aufragen, sitzen, den rechten Arm behaglich auf die Lehne gelegt. Auf seinem Schoße sitzt die Königin und bindet ihm mit ihren schlanken Fingern, die zu beiden Seiten seines Halses sichtbar sind, einen jener breiten Perlenhalskragen um, die wir fast stets im Schmuck der Ägypter finden.

Söhne waren dem Königspaar nicht beschieden, nur eine Reihe von Töchtern. Der Familiensinn ist bei den Ägyptern zu allen Zeiten lebhaft entwickelt, aber es ist doch etwas durchaus Neues, wie man den König Amenophis IV. fast stets von seiner Familie umgeben sieht. So zeigt auch das interessante Relief (Abb. 9) in einer säulenge tragenen Halle den Herrscher im Kreise seiner Familie, wie er und seine Gemahlin ihre Kinder herzen und mit ihnen spielen. Hübsch ist es, wie durch die Bewegungen der Kinder und durch die strahlende Sonne die Gruppe zusammengehalten wird. Die Königin trägt eine eigentümliche Krone, die, in Anlehnung an ältere Formen, besonders für sie geschaffen worden ist und später nicht wieder vorkommt.

Der König, der wenig über 30 Jahre alt war, als er nach etwa siebzehnjähriger Regierung starb, scheint, wie erwähnt schwächlich von Natur, frühzeitig gealtert zu sein. Schon in Abb. 9



Abb. 7.

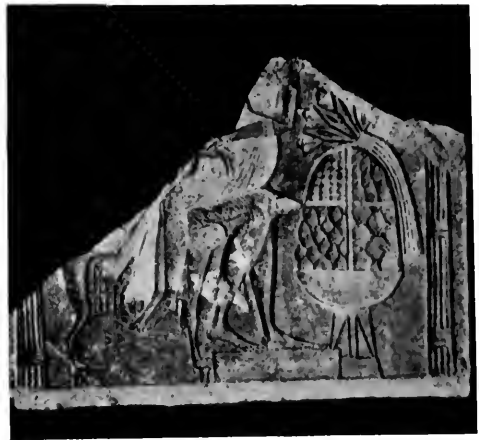


Abb. 8.

¹) Eine andere interessante Bildhauerskizze in Relief habe ich schon besprochen und abgebildet im XXIX. Jahrgang der Antiquarischen Berichte. Darauf ist der Kopf eines angeschossenen Löwen und ein Eulenkopf, beide so schwächlich und leblos, daß wir sie kaum der Zeit Amenophis' IV. zuteilen würden, wenn nicht der Porträtkopf des Königs auf der Rückseite die Herkunft beglaubigte.

sind die welken Züge und der verfallende Körper mit erschreckender Wahrheit dargestellt, und wenn auch der Verfertiger der Skizze Abb. 10 vielleicht in der Heraushebung des Charakteristischen etwas zu weit gegangen sein mag, so bleibt doch schließlich der Eindruck eines fast verblöddenden Menschen. Vergessen wir dabei nicht, daß diese Darstellungen unter den Augen des Königs und mit seiner Billigung geschaffen worden sind. Auch die Töchter des Königs waren schwächliche, kleine Persöüchen. Zu ihren langen Gliedern und schwächtigen Körpern kommt noch, wie Abb. 4 zeigt, vielleicht als Erbstück von ihrer Mutter, eine auffallend starke Deformation des Hinterkopfes, die die Künstler fast ornamental noch etwas zu übertreiben pflegen. Auch das schöne Kalksteinköpfchen (Abb. 11), das eine der Prinzessinnen darstellt, ist durch diesen blasenartigen Hinterkopf entstellt. Im übrigen aber zeigt das Porträt alle Vorzüge der besten Werke aus der Zeit des Königs. Das weiche Kindergesicht mit seinen schweren Augenlidern und dem sprechenden Mund ist ein würdiges Gegenstück zu dem gefurchten Gesicht der Großmutter in Abb. 2. Ein kleines,



Abb. 9.

kaum 10 cm langes Alabasterfigürchen unserer Sammlung, das sich leider nicht gut photographieren läßt¹, beweist, wie die Künstler auch den nackten Mädchenkörper aufzufassen verstanden, ebenso wie ein hier nicht abgebildeter Torso der Königsfigur (Nr. 15081 des Inventars)² dartut, wie sie, auch ohne ihrem fanatischen Naturalismus die Zügel schießen zu lassen, den Körper des Königs in all seiner Häßlichkeit mit der eingesunkenen und doch fetten Brust, dem starken Leib und den dicken Schenkeln darzustellen vermochten.

Weniger als Kunstwerk als durch seinen Inhalt bemerkenswert ist der Denkstein von Abb. 12. Auch er hat wie die Bildhauerskizze von Abb. 4 seine ganze Bemalung. Links sitzt ein bärtiger Krieger, durch seine Tracht als ein Palästinenser gekennzeichnet. Hinter ihm steht seine mächtige Lanze. Vor ihm ist ein Junge beschäftigt, ihm aus einem großen Krüge durch einen Heber zu

¹) Abgebildet und besprochen im XXIX. Jahrgang der Amtlichen Berichte.

²) Vgl. v. BISSING-BRUCKMANN, Denkmäler, Text zu Nr. 45.

seinem Trunke zu verhelfen. Und rechts endlich sitzt ein Mädchen. Die Szene ist ein reizendes Bild aus dem Leben dieser Söldner, und in der Darstellung ist auch der Gegensatz zwischen dem ungeschlachteten Krieger, dem Jungen und der hingeschmiegtten Mädchenfigur mit Humor und Geschick gefaßt.

Zum Schluß sei nun noch ein Stück genannt, das man wohl eher dem Kunstgewerbe als der großen Kunst zuzählen dürfte. Abb. 13 ist nämlich ein Teil eines Fußbodens aus einem Palaste der neuen Residenz, uns im Jahre 1900 vom ägyptischen Service des antiquités geschenkt. Der Ägypter liebte es, ebenso wie er die Decken als Sternenhimmel verzierte, den Fußboden so zu bemalen, daß ein Teich mit Fischen, Enten und Wasserrosen die Mitte einnahm. Am Rande des Teiches standen dann die dichten Gebüsche von Papyrus und anderen Grasarten, mit allem, was darin lebt. Einen Ausschnitt aus dem Randgebüsch haben wir hier vor uns, links einen Busch von Cyperusgras, rechts einen solchen von Papyrus. Darüberhin flattern die aus dem Teiche aufgeschreckten Wildenten. Besonders an dem linken Busch kann man die geniale Sicherheit der Pinselführung nicht genug bewundern. Das Ganze ist mit bunten Wasserfarben auf den Estrich gemalt. Man darf also eigentlich nur den Maßstab einer auf kurzen Bestand berechneten flüchtigen Dekorationsarbeit daran legen.

Wir lassen, so interessant es sein mag, alles im eigentlichsten Sinne kunstgewerbliche, die Fayence- und Glasarbeiten und anderes, hier beiseite.

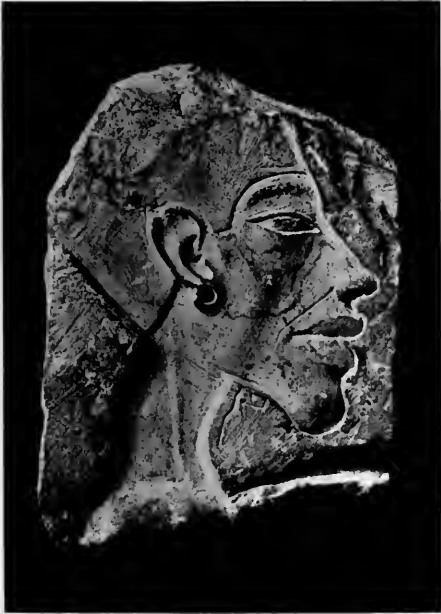


Abb. 10.



Abb. 11.

und ebenso Stücke, die zum Totenkult gehören, wie eine kleine abgestumpfte Alabasterpyramide¹ (Inv. 14123) mit der Darstellung des Totenopfers, sowie einen sogenannten Herzskarabäus (Inv. 15099), und erwähnen nur noch den technisch sehr merkwürdigen Kopf in Abb. 14, der 1900 als Geschenk des Herrn Professor G. STEINDORFF in unsere Sammlung gekommen ist. Es ist der Kopf einer Königsstatue mit der bekannten »Kriegshelm« genannten Haube. Die Stelle des Gesichts ist weggemeißelt und offenbar zum Einschieben eines besonders gearbeiteten Gesichts eingerichtet. Der Kopf stammt von einer der Figuren neben

¹) Was im Altertum auf diesem Stumpf in dem vorhandenen Zapfenloche gestanden hat, wissen wir nicht. Heute ist, gewiß modern, das Ganze durch ein lose aufgesetztes Stück Kalkstein zu einer vollständigen Pyramide ergänzt.

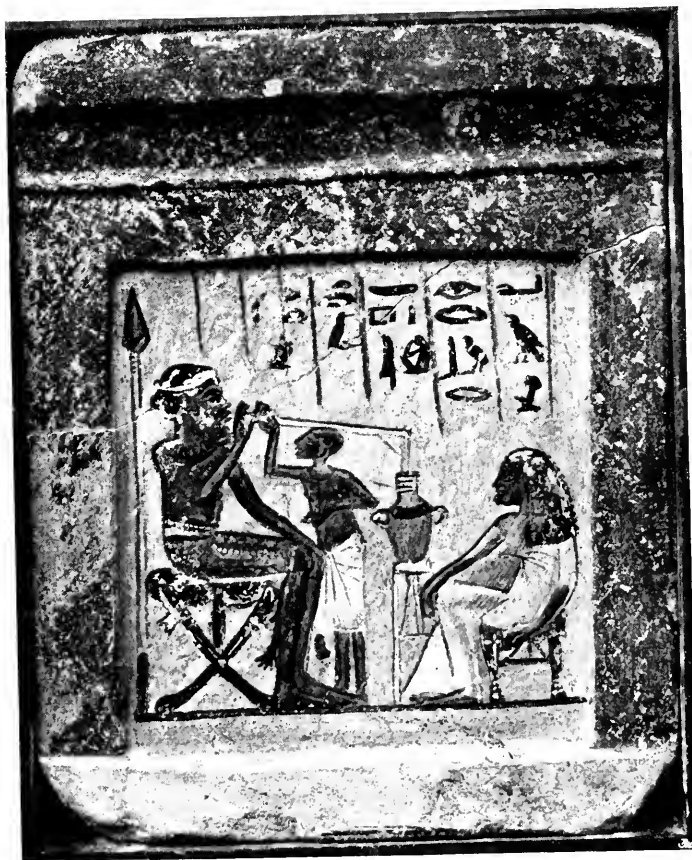


Abb. 12.

den Grenzsteinen der alten Stadt und ist aus einem schlechten, von vielen Löchern durchsetzten Alabaster. So mag man ein Gesicht aus besserem Material eingesetzt haben.

Als der König starb, wird er geglaubt haben, daß seine Schöpfung Bestand habe. In Wirklichkeit war ihr nur eine kurze Dauer noch beschieden. Einige wenige ephemere Nachfolger herrschten noch in Tell el-Amarna, dann wurde die Stadt verlassen, und es brach eine grausame Reaktion gegen das Werk des Ketzers herein, genau so schonungslos wie sein Haß gegen den Gott Amon gewesen war. Es lassen sich leicht viele Gründe für das völlige Gelingen dieser Reaktion anführen. Nicht der geringsten einer war der, den einer der Wiederhersteller der alten Ordnung ausdrücklich nennt, daß nämlich das politische Ansehen des Staates unter dem Träumer sehr stark zurückgegangen war. Wir können also



Abb. 13.

auch die Berechtigung der Reaktion wohl verstehen. Auch in der Kunst möchten wir denen nicht widersprechen, die sich trotz aller Reize der Werke von Tell el-Amarna doch immer wie der gern zu den strafferen und gesünderen früheren Werken wenden. Aber wir brauchen uns darum dem harten Urteil, das die Ägypter selbst über den Mann und seine Tat gefällt haben, heut nicht mehr anzuschließen. Wir möchten in der Geschichte des Geisteslebens und der Kunst dieses halbe Jahrhundert nicht missen. Es gehört doch zu den Ruhmestiteln des ägyptischen Volkes. Und dem sorgfältigen Beobachter zeigt sich, daß den folgenden Jahrhunderten wider ihren Willen Spuren des Wirkens dieses Geistes eingedrückt sind. Ein Relief, wie das berühmte Trauerrelief unserer Sammlung (Inv. Nr. 12411) und Bilder wie manche der Kriegs- und Jagddarstellungen der Könige der 19. und 20. Dynastie wären ohne ihn nicht denkbar.

Eine bittere Ironie ist es, daß unter denen, die sich als Handhaben der Gegenreformation hergaben, Leute waren, die bei Lebzeiten des Königs seine eifrigen Anhänger gewesen waren. Auch von ihnen besitzt unsere Sammlung Denkmäler (Inv. 14197 Denkstein des Tuet-anch-aton = Tuet-anch-amon; 2073 u. a. Stück vom Sarge des Königs Eye; 2074 Grabstein aus der Zeit des Eye), so daß die ganze Bewegung vom Beginn bis zum Absterben durch vortreffliche Denkmäler sich veranschaulichen läßt.



Abb. 11.

II. Funde aus der Bildhauerwerkstatt des Thutmosis in Tell el-Amarna¹.

Als der König die alte Residenz der ägyptischen Könige verließ und sich eine neue an einer Stelle erbaute, die bis dahin höchstens ein paar elende Dörfer getragen zu haben scheint, mußten Scharen von Baumeistern und auch von Bildhauern fieberhaft tätig sein, um die neue Gründung zu fördern, und jahrelang war dann gewiß noch an ihrer Ausschmückung zu tun. So wird es denn auch an sich nicht überraschen, daß bei der planmäßigen Aufdeckung der Stadtrüinen durch die Deutsche Orient-Gesellschaft trotz der Kürze der bisher erst darauf verwendeten Zeit schon mindestens zwei Bildhauerateliers freigelegt worden sind. Was aber aufs höchste überrascht hat, ist die Fülle und die gute Erhaltung der in diesen Werkstätten noch auf uns gekommenen Kunstwerke. Als die Stadt nach dem Einsetzen der Gegenreformation wieder verlassen wurde, war eben den Leuten das, was uns das Wertvollste ist, die Kunstwerke, das Unnützeste. Es trug ja auch alles so sehr den Stempel der Persönlichkeit und der Zeitspanne, von denen es geschaffen war, daß es spätere Besitzer nur hätte kompromittieren können. Und was die vortreffliche Erhaltung anbetrifft, so braucht man sich nur daran zu erinnern, daß ägyptische Wohnhäuser und Paläste nicht aus Stein oder gebrannten Ziegeln gebaut zu sein pflegten, um zusehen, daß die nur an der Sonne getrockneten Ziegel beim Zusammenbruch mehr eine schützende Hülle denn Werkzeuge der Zerstörung liefern konnten.

Wir haben durch gelegentliche Funde schon früher manchen Blick in die Entstehungsweise ägyptischer Bildhauer-



Abb. 15.

¹) Geschrieben als Führer durch die Sonderausstellung im Säulenhofe des Berliner Ägyptischen Museums im Winter 1913/14, die durch einige andere Funde und Stücke aus älterem Besitz vervollständigt war.

arbeiten tun können; ich erinnere nur an die Reihen von Modellen, die dem Schüler alle Stadien der Arbeit vor Augen führen sollen (Amtl. Ber. XXX, 39—44). Aber so lebhaft haben wir doch bisher noch nie an dem Schaffen eines Künstlers teilnehmen können wie bei dem Blick in die im



Abb. 16.

Winter 1912 ausgehobene Werkstatt des Oberbildhauers Thutmosis. Wir sehen seine Wohnräume inmitten der seiner Mitarbeiter, wir finden Werkzeuge, Materialproben, Farben und Palette, überall an den Arbeitsstellen Abfälle, sehen seine angefangenen Werke¹ säuberlich in einer Kammer zusammengestellt, samt Gipsabgüssen verschiedener Art.

Wir wußten ja schon seit Jahren aus einem Funde FLINDERS PETRIES, ebenfalls aus Tell el-Amarna, daß man in dieser Zeit schon Gipsabgüsse zu nehmen verstand, daß also die Nachricht bei Plinius, Lysistratus, der Bruder des Lysipp, habe es erfunden, »de signis effigies exprimere«, so nicht richtig sein konnte. Aber man glaubte doch nicht, daß diese Kunst in dem Umfange, wie wir es jetzt sehen, von Künstlern geübt und bis zu dem Grade ausgebildet war, daß man sogar Köpfe in mindestens drei- bis vierteiligen Ringformen gießen konnte. Das weist doch wohl darauf hin, daß die Erfindung des Gipsgießens nicht erst kurz vorher gemacht worden war.

Für die genauere Beschreibung des Inhalts der beiden Ateliers kann ich auf die anschaulichen Berichte verweisen, die der Leiter der Grabung, L. BORCHARDT,

in den Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 50 und 52, gegeben hat. Ich beschränke mich darum hier darauf, einige charakteristische Dinge hervorzuheben, ohne dabei den Inhalt der beiden Ateliers zu sondern, aber auch ohne die bereits oben besprochenen Stücke wieder heranzuziehen. Um der Veröffentlichung durch den glücklichen Finder nicht vorzugreifen, werde ich auch nur Stücke abbilden, die schon in den vorläufigen Berichten über die Grabung gegeben sind. Ich bitte meine Worte nicht an den dürftigen Abbildungen zu messen, sondern an den Werken selbst, die leider aus Rammangel wieder magaziniert werden müssen.

Das Hauptstück ist ein 1912 gefundenes Bildnis des Königs Amenophis IV., ein als Büste gestaltetes BildhauermodeLL aus feinem Kalkstein (Abb. 15). Es ist ein Kopf von fast noch knabenhafter Schönheit mit träumerisch blickenden Augen, weichen, aber doch nicht ausdruckslosen Wangen und Kinn, etwas sinnlichen hochmütigen Lippen, zurückliegender Stirn und einem schlanken, vorgebeugten Halse. Das Porträt steht dem der Reliefs Abb. 3, 4 und 7 sehr nahe. Wir haben dort gesehen, wie sich aus diesem zarten Knabengesicht die häßlichen Züge der dortigen Abb. 9 entwickelt haben. Das entsprechende haben wir in der Rundplastik, wenn wir von der eben besprochenen Büste zu einer der Gipsmasken treten (Abb. 16), die als Kunstwerk vielleicht der Büste den Rang streitig



Abb. 17.

¹) Es ist bemerkenswert, daß kein einziges im ägyptischen Sinne fertiges Werk darunter ist.

macht, was die Abbildung allerdings nicht ahnen läßt. Mir scheint, als ob nur bei wenigen Bildnissen des gesamten Altertums das geistige Wesen eines Menschen so sicher erfaßt, so wahrhaft ergreifend gestaltet worden ist. Man vergißt über diesem Seherantlitz ganz, wie die frühere Schönheit sich verhäßlicht hat, die Stirn noch mehr getlöhnt, das Kinn verlängert und die Augen vorgetreten zu sein scheinen.

Ein Werk ersten Ranges ist auch die wundervolle Kalksteinstatuette der Königin (Abb. 18). Die Modellierung des charakteristischen Gesichts ist ebenso vollkommen wie die der Körperformen, die das dünne Gewand kaum verdeckt. Die Zartheit dieses Meisterwerks, das doch in jeder Linie bestimmt und frei von Weichlichkeit ist, gibt keine Abbildung wieder. Das Schönheitsideal, das hier verkörpert ist, mit dem vortretenden Leibe, begegnet uns ähnlich auch in unserer älteren deutschen Kunst.

Neben diesem schönen Porträt der Mutter finden wir die Bilder der Kinder des Königspaares, darunter zwei ausgezeichnet modellierte nackte Körper (Abb. 17), bei denen immer wieder überrascht, wie dem harten Sandstein die Weichheit des Fleisches verliehen zu sein scheint, und auch die Köpfe der Prinzessinnen mit ihren vornehmen, schmalrückigen und feinflügligen Nasen und den schöngeschwungenen Lippen (Abb. 19). Über die eigentümliche Deformation des Hinterkopfes habe ich im obigen Aufsätze schon gesprochen. In dem 1912 gefundenen Statuenkopf (Abb. 20) ist mit fabelhafter anatomischer Treue die Struktur eines solchen Schädels wiedergegeben.

Ich übergehe eine ganze Reihe erst angelegter Porträtköpfe des Königs und der Königin, obgleich darunter Werke sind, die uns zum Teil vor kurzen noch als außerordentliche Schätze erschienen wären. So sehr hat sich unser Maßstab durch die neuen Funde verschoben. Und kurz hinweisen

möchte ich auf die Kairo gehörige, in ihrer Naivität köstliche Gruppe (Abb. 21) des Königs, wie er eine seiner Töchter auf dem Schoße hält und küßt, auf eine früher im Handel erworbene interessante Holzstatuette mit gut erhaltener

Bemalung aus dem Privatbesitz des Herrn Dr. SIMON sowie einen kleinen Denkstein (Abb. 22), dessen eben erst angelegte Darstellung durch ihren Inhalt — die Königin schenkt ihrem Gemahl Wein ein — ebenso sehr interessiert, wie sie ein prächtiges Beispiel ägyptischer Kompositionskunst ist.

Die ganze engere königliche Familie haben wir vereinigt auf dem Kairo gehörigen, nicht aus der Werkstatt des Hutmosis stammenden, Denkstein, der an Erhaltung und künstlerischem Reiz unter den Reliefdenkmälern aus Tellel-Amarna seinesgleichen sucht (Abb. 23). Dargestellt ist auch hier wieder eine jener hübschen, intimen Familienszenen (vgl. S. 77): das Königspaar beschenkt seine Töchter mit goldenen Schmucksachen. Es sind viele Feinheiten in dem schönen Werk, von



Abb. 18.



Abb. 19.

denen hier nur die Haltung des rechten Armes des Königs, die Figur der Königin und das rundliche Kinderkörperchen der auf dem Schoße der Mutter sitzenden Kleinen angemerkt seien. Die Relieffläche des Steines war durch hölzerne Türflügel zu verdecken, so daß man also hier die Form der späteren Flügelaltarbilder vorgebildet sieht. In der Tat vermutet L. BORCHARDT, daß solche kleinen Denksteine wirklich in den Häusern auf Stufenaltären aufgestellt waren. Der moderne Beschauer wird erinnert werden müssen, daß der Mittelpunkt der Darstellung nur für uns die königliche Familie, für den Ägypter aber die Sonne ist, die ihren Lieblingen, der königlichen Familie, als Vertretern der gesamten Menschheit, ihre lebenspendenden Strahlen schickt.



Abb. 20.

Nehmen wir nun noch dazu das oben (Abb. 2) abgebildete berühmte Holzköpfchen von einer Statuette der Teje, der Mutter des Königs, sowie einen antiken Gipsabguß aus der Werkstatt des Thutmosis, einen Königskopf mit Zügen von strotzender Gesundheit, übrigens ein Kunstwerk ersten Ranges, in dem L. BORCHARDT mit gutem Grunde ein Bildnis Amenophis' III., des Vaters Amenophis' IV. sieht, so können wir sagen, daß man wohl kaum die Glieder einer Königsfamilie des Altertums in ähmlicher Voll-

zähligkeit und in so vortrefflichen Bildnissen beisammen finden wird.

Aber die Menschen, die uns die beiden Bildhauerateliers im Bilde bewahrt haben, sind nicht auf die Mitglieder des Königshauses beschränkt. Was uns in ihrem Inhalt fesselt, ist gerade die Fülle der Gesichter, an Ausdruck und Typus so verschieden unter sich wie von dem, was derjenige als ägyptischen Typus kennt, der von ägyptischer Kunst nur Oberflächliches weiß. Da sind ein mürrisch blickender Mann, ein etwas gedunsenes, verblüffend lebendiges ältliches Frauengesicht, ein



Abb. 21.



Abb. 22.

Kopf mit einer freien, hohen Stirn und offenem, intelligentem Ausdruck, dann eins jener breiten, wie verschleierten ägyptischen Gesichter mit einem leicht suffisanten Zug um den Mund (Abb. 21), und eins der besten der Reihe: ein knochiges, brutales Männergesicht von einer Kraft der künstlerischen Behandlung, die man so bald nicht vergessen wird, und die an gewisse Bildnisse der Frührenaissance denken läßt. Und doch, wendet man sich wieder zu dem Königskopf von Abb. 16, so wird einem erst recht der Goethesche Ausdruck von der »höheren inneren Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht«, in den Sinn kommen.

Es ist merkwürdig, daß diese Gesichter, die nicht der engeren Familie des Königs, wenn auch gewiß Hofleuten, angehören, nur in Gips vorhanden zu sein scheinen. Außer den Mitgliedern



Abb. 23.

des Königshauses ist ein einziger eben erst angelegter Frauenkopf in Stein gefunden, ein Werk, das von denen der Zeit kurz vor Amenophis IV. sich kaum unterscheidet.

Von den Gipsabgüssen ist ein Teil offenbar nach Skulpturen gefertigt, von denen wir natürlich nicht wissen, ob sie eigne Werke des Künstlers oder solche angesehener Kollegen gewesen sind. Andere aber sind wieder derart, daß man die Vermutung nicht los wird, es seien nur mehr oder weniger überarbeitete Abgüsse nach den Gesichtern von Lebenden oder von Toten. Jedenfalls finden sich daran Dinge, die wir sonst an ägyptischen Statuen niemals beobachten. Diese Abgüsse machen übrigens zum Teil den Eindruck, als kämen sie nicht aus frischen, sondern schon etwas ausgenutzten Formen.

Nur ein kurzer Hinweis muß hier genügen für die angefangenen Statuenglieder, Arme, Füße, Ohren und Mäuler in Gips oder Stein. Besonders erwähnenswert ist darunter aber ein 1912 gefundenes Ärmchen von höchster Zartheit aus hellbraunem Sandstein.

Zum Schluß seien mir einige wenige Bemerkungen gestattet, die auf die Wichtigkeit der Funde für die ägyptische und die allgemeine Kunstgeschichte deuten sollen.

Unsere Sammlung besitzt aus der Spätzeit (nach 700 v. Chr.) als ein vielbewundertes Hauptstück den »grünen Kopf«, der sich durch eine unglaublich scheinende Naturwahrheit in der Wiedergabe des kahlen Schädels auszeichnet (Inv. Nr. 12500). Man hat in dieser Arbeit griechischen Einfluß sehen wollen, ohne doch sagen zu können, worin der eigentlich sich zeige. Dagegen habe ich stets behauptet, daß alles diesem Kopfe Eigentümliche ägyptischem Geiste entsprungen ist. Seit wir das oben (Abb. 20) erwähnte Prinzessinnenköpfchen besitzen, wird man wohl an der Richtigkeit dieser Ansicht nicht mehr zweifeln¹. Daß im übrigen der »grüne Kopf« in seiner großen kühlen Sachlichkeit sich von dem reizvollen Prinzessinnenkopf ebenso weit entfernt wie eben der Geist der Spätzeit von dem der Zeit Amenophis' IV. brauche ich kaum zu sagen.

Für einen, der mit modernen Ansichten von Bildhauertechnik an diesen Fund herantritt, ist auffällig, daß sich keine Reste von Modellen in Ton oder einer ähnlichen Masse gefunden haben. Es scheint aber deren Fehlen ganz zu dem zu stimmen, was wir uns bisher über das Verfahren der ägyptischen Künstler gedacht haben, daß sie nämlich, bei der außerordentlichen Höhe ihrer technischen Fertigkeit und handwerklichen Vorbildung, gleich in dem übrigens recht leicht zu behandelnden Kalksteinblock zu arbeiten wagen durften (RANKE, Amtl. Ber. XXX, 44).

Und endlich das Wichtigste. Man hat viel über das Wesen des »Stilisierens« in der antiken Kunst gestritten, d. h. in der Hauptsache darüber, ob die damit geübte Vereinfachung und Umbiegung



Abb. 24.



Abb. 25.



Abb. 26.

der Naturformen bewußt geschehen oder der mangelhaften Ausbildung der bildnerischen Naturbeobachtung entsprungen ist. Über subjektive Behauptungen ist man dabei aber nicht hinausgekommen. Und damit ist der historischen Forschung, die sich scheuen muß, moderne Anschauungen in ältere Zeiten ohne Beweis hineinzulegen, wenig genützt. Die Frage mag wohl nicht durch ein ein-


¹) Ich habe ganz kurz auf diesen Zusammenhang hingewiesen in dem knappen Text zu E. A. SEEMANN'S Kunstgeschichte in Bildern, Ägypt. Kunst S. 5.






zuges auf alle Völker und alle Zeiten zutreffendes »Ja« oder »Nein« beantwortet werden können. Aber mir scheint, daß durch unseren Fund für die ägyptische Kunst des 18. Jahrhunderts v. Chr. sie in der Tat entschieden ist. Denn wir sehen nun, daß der ägyptische Künstler dieser Zeit es verstanden hat, sich durch Abguß nach der Natur absolut naturalistische, stillhaltende Modelle zu schaffen. Technisch wäre er natürlich vollkommen imstande gewesen, diese genau zu kopieren. Wenn er das nun in seinen Skulpturen evident nicht tut, so ist damit eben bewiesen, daß er sich mit Bewußtsein wieder von einem Kopieren der Natur entfernt¹. Es ist eine der wichtigsten Fragen der antiken Kunstgeschichte, um die es sich hier handelt, nur zu vergleichen mit der Frage, warum die vom Griechentum des 5. Jahrhunderts noch nicht beeinflussten Völker die perspektivischen Verkürzungen nicht wiedergehen². Sollte sich schließlich erweisen, daß diese Gipse doch nicht nach der Natur, sondern nach Studienköpfen eines Bildhauers gegossen sind, so würde das ihre zwingende Beweiskraft höchstens noch verstärken.












Auch ein Problem innerhalb der ägyptischen Kunstgeschichte helfen uns diese Gipsmasken, wenn sie Naturabgüsse sind, vielleicht lösen. Wenn auch die ägyptischen Künstler nie sklavisch solche vermutlichen Naturabgüsse kopiert haben, so muß doch durch derartige technische Hilfsmittel der Blick für die Natur selbst geschärft worden sein, und irgendwo wird sich das dann doch wieder in der Kunst bemerkbar machen. Mutatis mutandis denke ich als Beispiel daran, wie durch die Momentphotographie der Sinn für die Erfassung von Bewegungsmotiven geschärft worden ist. Oben habe ich schon angedeutet, daß die Kunst des Gipsgießens gewiß nicht erst in der Zeit Amenophis IV. erfunden worden ist. Sollte man nun in der früheren ägyptischen Kunst eine Spur der Wirkung einer solchen Erfindung entdecken können? Ich habe in älteren Aufsätzen (Amtl. Ber. XXIX, 76 und XXXIV, 133) auf den merkwürdigen Gegensatz zwischen den Porträtstatuen des Alten Reiches (um 2500 v. Chr.) und denen des Mittleren Reiches (um 1900 v. Chr.) aufmerksam gemacht. So vortrefflich die Bildnisse des Alten Reiches sind, an ihren Gesichtern haftet doch gegenüber vielen des Mittleren Reiches etwas Maskenhaftes. Erst bei den letzteren haben wir öfter das Gefühl, daß das Menschen sind, die ein Leben hinter sich haben. Ist es nun zu kühn, diese beiden Beobachtungen zu verknüpfen und anzunehmen, daß man etwa im Mittleren Reiche zuerst Abformungen vorgenommen habe, wie wir sie im Atelier des Thutmosis sehen? Man könnte dafür noch anführen, daß auch in der Herstellung von Formen zum Bronze- und in jener Zeit Fortschritte gemacht zu sein scheinen. Wenn ich hier zur Erläuterung des Gesagten eine der Gipsmasken aus der Werkstatt des Thutmosis (Abb. 25) neben einem statuarischen Porträt des Mittleren Reiches abbilde (Abb. 26 nach Petrie Abydos III Taf. XII, 5), so wird neben der Steigerung der Naturbeobachtung gegenüber irgendeinem Werk des Alten Reiches zugleich doch auch klar, wie weit selbst solch ein Werk von einem Naturabklatsch entfernt ist.









¹) Seit ich im Frühjahr 1912 im Museum von Kairo die antike Form zu einer Totenmaske (s. QUELLE, Excav. at Saqqara III Taf. 55) sah, hat mich der Gedanke an die Wichtigkeit dieses Fundes für die Beurteilung antiker statuarischer Bildnisse nicht losgelassen. Daher die Bemerkung in meinem Text zu E. A. SEEMANN'S Kunstgeschichte in Bildern, Ägypt. Kunst S. 5.

²) Vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschr. für Äg. Sprache und Altertumskunde Bd. 48 (1910) S. 134—142: Scheinbild oder Wirklichkeitsbild?

du serdab, le texte aurait été gravé autour de l'ouverture proprement dite et non sur la frise qui court sur toute la longueur du serdab. D'autre part, le mot  n'est pas connu dans l'acception « regard », même pris au sens propre; enfin, il ne me semble pas douteux que *ḥt-kʿ* désigne l'ensemble du domaine funéraire et non telle ou telle partie spéciale du tombeau¹.

Je considère donc  comme désignant le serdab entier et non la fenêtre et je traduirai « *irtj* du *ḥt-kʿ* de *Rc-wr* ». Reste à expliquer la signification de ce mot *irtj* appliqué au serdab. Rappelons que les deux yeux  ou  apparaissent : 1° dès l'ancien empire, sur la fausse porte des stèles funéraires; 2° dès le moyen empire, avec ou sans le dessin de la fausse porte, sur la paroi gauche des cercueils ou sarcophages, juste à la hauteur de la figure du mort couché sur le vôte gauche (LACAU, *Sarcophages*; fasc. I, p. II.). Dans les deux cas, il semble bien que  désigne l'endroit où les yeux du mort, censé dans l'autre monde, s'ouvrent pour regarder dans le monde des vivants; en effet, dans le cercueil il y a la momie; derrière la stèle fausse porte, la statue du mort (car il arrive que le serdab, la chambre aux statues, soit ménagée précisément derrière la stèle); momie et statue sont des « images vivantes », à qui les rites de l'*oup-ra* ont rendu l'usage des yeux. J'interprète donc  appliqué au serdab, comme « endroit du tombeau où le mort regarde » par sa statue.

Que le mot  puisse s'appliquer à une chambre ou à une partie d'édifice, nous en avons la preuve dès l'ancien empire. Le titre d'Horus de Létopolis et d'Ombos    (Var. , OUNAS I, 6; PEPI I, I, 104; PEPI II, I, 334 — cf. SETHE, *Pyramidentexte*, Spr. 25 et 447), s'écrit parfois   (De Morgan, OMBOS, p. 119), ou    (NAVILLE, *Todtenbuch*, II, pl. 58, 62, 77 — cf. LEFÉBURE, *Sphinx*, VII, p. 26 sqq.), ce qui signifie « Horus résidant dans la chambre ou la ville des deux yeux »; il s'agit en effet d'un Horus momifié , qui réside soit au sanctuaire, soit au cercueil.



Rappelons aussi le titre d'un nomarque de la XII^e Dynastie :         « chef dans le sanctuaire, prince préposé à l'édifice *irtj* de Geb » (*Beni Hasan*, I, pl. 35).

En résumé, le serdab de *Rc-wr* se nomme *irtj*; il fait partie d'un ensemble appelé *ḥt-kʿ*. On ne saurait donc tirer de ce tombeau aucune preuve que la chambre aux statues, ou serdab, soit spécialement la « maison du Ka ».

¹) G. STEINDORFF, *ÄZ.* 48 (1911), S. 152 sqq.

Saitische Kopien aus Der el bahri.

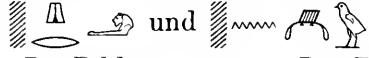
VON ADOLF ERMAN.



Seit N. DE G. DAVIES entdeckt hat, daß die Bilder der Handwerker in dem bekannten thebanischen Grabe des  einfach aus dem alten Grabe des  von Der el Gebrawi¹ kopiert sind, ist man versucht, auch andern Grabbildern der saitischen Zeit einen ähnlichen Ursprung zuzuschreiben, und manches, was wir bisher nur für die freie Nachahmung einer Darstellung des alten Reiches hielten, könnte sich wohl noch als eine wirkliche Kopie einer solchen herausstellen. Aber neben solchen möglichen oder wahrscheinlichen Fällen gibt es doch noch einen, in dem wir ebenso sicher urteilen können wie in dem von DAVIES entdeckten, einen Fall, in dem uns ebenfalls noch neben der Kopie das Original erhalten ist.

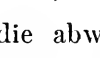
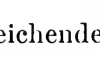

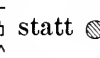
Es handelt sich dabei um zwei sehr bekannte Denkmäler, und man sollte daher denken, daß die Sache längst bemerkt sein müßte, aber ich habe sie, soweit ich die Literatur kenne, bisher nicht erwähnt gefunden, und auch Fachgenossen, die diesen kunstgeschichtlichen Dingen besonderes Interesse entgegenbringen, kennen sie nicht. So muß ich annehmen, daß die Sache unbemerkt geblieben ist, was ja bei dem banalen Charakter der betreffenden Bilder auch wohl möglich ist; Darstellungen des Schlachtens der Rinder gibt es ja so viele in ägyptischen Gräbern, daß man über sie hinwegsieht.


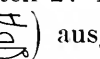

Also: das thebanische Grab des Ment-em-het, das in den *Mémoires de la Mission* V 613 ff. von V. SCHEIL veröffentlicht ist (Nr. 34 von GARDINERS und WEIGALLS *Topographical Catalogue*), hat seine Bilder des Schlachtens der Opfertiere aus dem Tempel von Der el bahri entnommen, neben dem es ja belegen ist. Und zwar kopiert es die Bilder aus der Tür der Opferhalle auf der Südseite der oberen Terrasse, die auf Taf. 107 der NAVILLESchen Publikation abgebildet sind. Auf den beiden Leibungen dieser Tür sind unten in je drei Reihen neun Szenen des Schlachtens und Zerlegens der Opfertiere angebracht. Der Künstler des Ment-em-het-Grabes, der sie kopierte, konnte sie in dieser Anordnung nicht brauchen, da er sie auf dem schmalen Rande zweier Wände anbringen mußte, die überdies nur für je acht Szenen Platz boten. So hat er denn zunächst auf jeder Wand ein Bild fortgelassen, und zwar beidemal das dritte der mittleren Reihe. Und weiter hat er die Bilder hintereinander geordnet, und zwar so,



¹) N. DE G. DAVIES, *Deir el Gebrawi* I S. 36 ff.


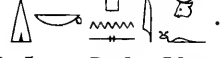
M. I, 7 = D. 107 r., oben 2: Die Bilder stimmen, nur hat M. den Messerschärfer fortgelassen, vermutlich, weil ihm der Raum schon knapp wurde. Die Reste der Beischriften in D.  stimmen genau zu M.


M. I, 8 = D. 107 r., oben 3: Die Bilder stimmen. Der Rest der einen Beischrift in M.  stimmt genau zu M; das  in D. berichtigt die Lesung von M.

M. II, 1 = D. l., unten 1: Die Bilder stimmen genau. Bei den Beischriften sind die abweichenden Lesungen von M. ( statt  und  statt ) wohl nur Lesefehler des Herausgebers; im übrigen ist der Kopist so sklavisch verfahren, daß er sogar die in D. fehlenden Trennungslinien vor *wš* und nach *hušn* ebenso fortläßt.

M. II, 2 = D. l., unten 2: Die Bilder gleich. Bei den Beischriften hat M. die eine () ausgelassen und bei einer andern das *štp* nur mit *eee* statt mit drei  determiniert, offenbar nur, weil er bei 1 verabsäumt hatte, das  mit D. unter die Zeile zu setzen, so daß ihm nun der Raum mangelte.


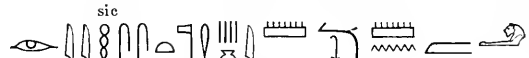
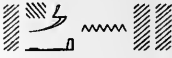
M. II, 3 = D. l., unten 3: Die Bilder waren augenscheinlich gleich. Die Beischrift läßt sich durch Vergleich beider Texte herstellen:  und ; die unkorrekte Schreibung *st* statt *št* ist von dem Kopisten übernommen.








M. II, 4 = D. l., Mitte 1: Die Bilder waren augenscheinlich gleich. Die Beischriften gleichen sich genau, auch in der Stellung der Zeichen; die erste ist nach Vergleich von M. so zu lesen:  .

M. II, 5 = D. l., Mitte 2: Die Bilder waren wohl gleich. Die Beischriften sind es völlig bis auf eine Stelle; in  »vertraue darauf, daß ich nach deinem Worte tue« läßt M., den der Rummangel plagt, das allerdings entbehrliche *rk* (Gramm.³ § 385) fort.

D. l., Mitte 3: Von M. ausgelassen.

M. II, 6 = D. l., oben 1: Die Bilder sind gleich; die Reste der Beischriften in D. stimmen auch in der Stellung genau zu M., nur daß in M. der andre Name eingesetzt ist.



M. II, 7 = D. l., oben 2: Die Bilder gleich, ebenso die Beischrift . Aber an der andern Beischrift muß M. geändert haben, denn seinem  steht in D. ein  gegenüber.

hier wie da  statt . Gewiß hat A. statt  ein  gesetzt und hat nach dem ersten  das  fortgelassen (so wie das M. I bei dem zweiten tut), aber solche kleinen nichtssagenden Änderungen erlaubt sich ja, wie wir oben wiederholt gesehen haben, ein solcher Kopist auch sonst. Ich kann daher nur glauben, daß dieses Zusammentreffen nicht zufällig ist, und daß die Bildhauer beider Gräber hier dieselbe Inschrift kopiert haben; auch der Verfertiger des Aba-Grabes wird, wo das Grab von Der el Gebrawi ihm nichts Genügendes bot, eine Anleihe in dem benachbarten Der el bahri gemacht haben. Auch bei den beiden andern Überschriften des Aba-Grabes fehlt es nicht an auffallenden Ähnlichkeiten — in beiden Gräbern steht auch hier das  — aber identisch sind diese nicht. Die Bilder der Gabenbringenden stimmen in beiden Gräbern nicht zusammen.

Es wäre schön, wenn Fachgenossen, die in Theben weilen, diesen Fragen an Ort und Stelle weiter nachgehen wollten; dabei müßten dann auch die andern saitischen Gräber dieser Nekropole, vor allem das Riesengrab des Petemenophis (DÜMCHENS Patuamenap) mit herangezogen werden.

Uns Modernen erscheint dieses äußerliche Kopieren alter Vorbilder, wie wir es in Ägypten nachweisen können, unwillkürlich anstößig; ich zweifle aber nicht, daß der Ägypter von jeher darin anders gedacht hat und es eher für ein Verdienst gehalten hat, schöne Werke der Vorfahren und ihre Inschriften zu wiederholen. Gerade die Schöpfer des Tempels von Der el bahri, also desjenigen Tempels, den unsre Saiten als Vorlage benutzt haben, sind darin selbst weit gegangen. Die langen Reihen der Gaben bringenden Beamten, die Titel des alten Reichs tragen, die die Wände der »Southern Hall of Offerings« zieren (Taf. 108—112), sind gewiß aus dem Totentempel irgend eines alten Königs entnommen, und die Bilder des Schlachtens der Opfertiere, die in demselben Saale stehen und die uns hier beschäftigt haben, haben ohne Zweifel auch diesen Ursprung¹.

Und ebenso steht es ja in Der el bahri mit manchen Inschriften; die großen Texte von der Erzeugung und der Erhebung der Hatschepsut kennzeichnen sich schon durch Sprache und Orthographie als Erzeugnisse einer weit älteren Zeit, und von einem derselben (Urk. IV 258ff. = NAVILLE, Deir el bahari 62f.) haben wir ja jetzt Teile eines Exemplars aus Dyn. 12 (Berlin, Ägypt. Inscr. aus d. Kgl. Mus. I 138. 268), das natürlich auch nicht das Original gewesen ist. Und ebenso steht es in andern Tempeln des neuen Reichs; Amenophis III. kopiert auch seinerseits die Geschichte der Königserzeugung in Luqsor (GAYET, Louxor pl. 71); der

¹) Da sie das Suffix 1 sg. neben  auch schon  schreiben und auch sonst eine etwas wilde Orthographie haben, so möchte ich auf ein Original aus dem frühen mittleren Reiche raten.

uralte Text, den SETHE »Hausweihe« benannt hat, steht in Luqsor und in Medinet Habu; den Hymnus auf Thutmosis III. übernehmen Sethos I. und Ramses III. in ihre Tempel und auf ihre Person.

Auch die Privaten verfahren nicht anders; den großen Text von den Obliegenheiten des Wesirs hat Rechmere bekanntlich aus den Gräbern seiner Vorfahren kopiert, und wer die Inschrift des Khrs (Urk. IV 45 ff.) mit der großen Stele des Mentuhotep (Kairo 20539) vergleicht, der sieht, daß der Beamte der Königin Ahhotep das Denkmal des alten Wesirs abgeschrieben hat oder daß beide eine gemeinsame Quelle kopiert haben¹. Es würde schon lohnen, einmal systematisch solchen nicht religiösen »Paralleltexten« nachzugehen.

Die Vokallosigkeit des »phönizischen« Alphabets.

Gedanken zur Geschichte des Alphabets.

VON HEINRICH SCHÄFER.

Die folgenden Darlegungen geben in den reinen Tatsachen nichts Neues. Auch das Ergebnis deckt sich durchaus mit dem, was eine einfache Nebeneinanderstellung der historisch bekannten Fakta ergeben müßte. Doch halte ich es für nützlich, diese Überlegungen niederzuschreiben. Denn die Tatsachen erscheinen doch von dem Gesichtspunkte, von dem ich sie ansehe, in einem neuen Lichte. Und es ist immer von Wert zu sehen, daß der Zufall, der in der Erhaltung des einst lebendig Gewesenen seine Rolle spielt, uns nicht genarrt hat, sondern daß, was er uns nahelegt, auch durch die pragmatische Betrachtung gefordert wird.

Ausgegangen ist meine Gedankenreihe von dem in § 4 Ausgesprochenen. Sie ist von mir besonders deshalb gern verfolgt und immer wieder durchgeprüft worden, weil sich so ein Weg zu öffnen schien zu einer, ich möchte sagen »substantielleren« Erklärung des interessanten Phänomens, als sie die bisherigen abstrakteren Vorstellungen mir boten.

1. Das semitische (»phönizische«) Alphabet, wie es uns etwa seit dem Jahre 900 v. Chr. vorliegt, ohne daß wir Vorstufen kennen, aus denen es in natürlicher Entwicklung entstanden wäre, enthält nur Zeichen für die Konsonanten. Es zeigt keine Spur davon, daß den einzelnen Schriftzeichen etwa Vokale in-

¹) Urk. IV 46, 12—47, 2 = Mentuhotep, Seite II 3—6; Urk. IV 48, 16—49, 6 = Mentuhotep, Seite I 4—6. Wie nahe sich beide Texte stehen, sieht man gut an der beiden gemeinsamen

Schreibung .

härierten. Daß man schon früh gelegentlich die Buchstaben ך, ם, ן und ם zur Andeutung von Vokalen benutzt, spricht nicht gegen die Vokallösigkeit des Alphabets, sondern gerade im Gegenteil für sie.

2. Dieser Tatsache zur Seite steht eine andere, daß nämlich in den semitischen Sprachen, grob gesprochen, die Konsonanten die Träger der Begriffe, der Wortstämme sind, die Vokale aber die Träger der differenzierten Wortform und der grammatischen Beziehung.

3. Man verbindet meist die beiden in § 1 und 2 genannten Tatsachen in der Weise, daß man sich sagt, der »Erfinder« des phönizischen Alphabets habe eben durch die Vokallösigkeit seiner Schöpfung in genialer Weise dem Charakter der semitischen Sprachen Rechnung getragen.

4. Gewiß besteht nun zwischen beiden Tatsachen ein innerer Zusammenhang. Aber der kann kein unmittelbarer sein. Denn die Vokallösigkeit der Schrift kann nicht erst von dem Erfinder des phönizischen Alphabets eingeführt sein. In dem Augenblick, wo der Gedanke an das reine Alphabet in einem Menschen urwüchsig entstünde, würde er nicht Begriffe, wie sie doch z. B. die vokallöse Gruppe 𐤎𐤍 im Grunde nur bietet, sondern bestimmte Wortformen schreiben wollen, also nicht den Begriff »Töten«, sondern etwa die Formen *kōtēl* oder *kātūl* »tötend« oder »getötet«.

5. In der Vokallösigkeit des Alphabets liegt eine schwere Unvollkommenheit, über die uns nur lange Gewöhnung hinwegtäuscht. Es gibt auch kaum eine der aus dem phönizischen Alphabet abgeleiteten Schriftarten, die sich nicht genötigt gesehen hätte, gelegentlich an Mittel zur Milderung dieses Mangels zu denken. Wenn der Erfinder des phönizischen Alphabets diese Unvollkommenheit nicht gefühlt hat, so kann er nur unter dem imponierenden und darum auch hemmenden Einfluß von etwas schon Vorhandenem gestanden haben. Dies muß nach § 4 entwicklungsgeschichtlich ein voralphabetisches Stadium der Schrift sein.


6. Und zwar kann dies Stadium nur das der Bilderschrift sein. Nur diese nämlich kann, und zwar nur unter der in § 7 auszuführenden Voraussetzung, den Gedanken der Vernachlässigung der Vokale anregen. Denn nur in ihr gewöhnt man sich daran, Begriffe zu schreiben, aber Wortformen zu lesen. Das Wort »Bilderschrift« zielt natürlich nicht auf die äußere Gestalt der Schriftzeichen, sondern auf das Wesen der Schrift: man malt einen schlagenden Mann und überläßt es dem Leser, ihn in irgendeiner grammatischen Form zu lesen.

7. Andererseits aber muß auch die Sprache, in der man diese Bilderschrift las, eine ähnliche Eigentümlichkeit im Verhältnis der Konsonanten zu den Vokalen gehabt haben, wie sie in § 2 für die semitischen Sprachen angedeutet ist. Ein Volk, das eine Bilderschrift lange Zeit hindurch in einer in diesem Sinne »semitischen« Sprache gelesen hat, wird auf die relative Geringfügigkeit der Vokale in seiner Sprache am ehesten aufmerksam werden, und nur ein solches kann in der weiteren Entwicklung unter dem Druck der langen bisherigen

Gewohnheit eine vokallose Schrift ausbilden. Ein Volk mit »nichtsemitischer« Sprache könnte ebensowenig auf eine vokallose Schrift kommen¹ wie jemand, der das Alphabet aus sich heraus, unbeeinflußt durch frühere Stadien der Schriftentwicklung, erfände.

8. Eine einheimische Bilderschrift als unmittelbare Vorstufe des phönizischen Alphabets kennen wir nicht. Wir haben uns also in der Nachbarschaft nach jenem imponierenden Vorbild umzusehen, das, wie wir gesehen haben, die beiden in § 6 (oder 2) und 7 genannten Eigenschaften aufweisen muß.

Da scheiden Schriften wie das Kretische und das Chettitische sofort aus. Denn so wenig wir von ihnen wissen, so steht doch eins wohl fest, daß den in ihnen dargestellten Sprachen das »semitische« Charakteristikum von § 2 und 7 fehlt.

Dagegen finden wir beide Eigenschaften vereinigt im Ägyptischen. Hier hat sich die Schrift aus einer »Bilderschrift« entwickelt, die in einer im oben definierten Sinne »semitischen« Sprache gelesen wurde. Sie hat denn auch schon im 4. Jahrtausend aus sich heraus ein Alphabet ohne Vokale entwickelt, wenn dies auch in der Praxis eingehüllt geblieben ist in zahlreiche Reste aus älteren Schichten der Schriftentwicklung. Auf die Einzelheiten des Vorganges einzugehen erübrigt sich hier, doch sei darauf hingewiesen, welche besonders wichtige und bezeichnende Rolle beim Übergang von der Wortschrift zum Alphabet jene Zeichen spielen, die wir im Ägyptischen kurz aber irreführend Silbenzeichen zu nennen pflegen, also Zeichen wie , das in jedem beliebigen Wort für die irgendwie vokalisierte Konsonantengruppe *mn* gebraucht und dabei sogar manchmal auf zwei Silben verteilt wird².

Eine weitere Schrift, auf die beide Merkmale zuträfen, kennen wir nicht. Denn blicken wir z. B. auf das andere große Kulturreich, das scheinbar am ehesten in Betracht käme, auf das babylonisch-assyrische, so vermissen wir auch dort eins der beiden nötigen Erfordernisse. Zwar steht auch hier eine Bilderschrift am Anfange. Aber diese Bilderschrift ist geschaffen und weitergebildet von einem nicht »semitisch« redenden Volke, den Sumerern. Und so ist denn hier die Entwicklung einen ganz andern Weg gegangen als bei den Ägyptern, nämlich den zu einer Silbenschrift, die genau die Vokale berücksichtigt. Selbst als die sumerische Keilschrift dann später längst von semitisch redenden Völkern in weitestem Umfange gebraucht wurde, sind diese nie auf den Gedanken gekommen, die Vokalbezeichnung aus ihr abzustoßen. Wir könnten uns keinen besseren, durch den Gegensatz schlagenderen Beweis für die Rich-

¹) Wenn z. B. in der Schrift der Maja, die ja bekanntlich eben die ersten Schritte zur Ausbildung einer Lautschrift getan hatte, als ihre Entwicklung abgebrochen wurde, bei der Übertragung eines Bildzeichens auf ähnlich klingende Worte gelegentlich auch einmal die Verschiedenheit eines Vokals nicht berücksichtigt wird (SELER, Ges. Abb. I S. 408), so hat das natürlich mit unserer Frage nichts zu tun.

²) Vgl. dazu die scharfsinnigen Darlegungen SETHES, ÄZ. 45 S. 37—39.

tigkeit unserer These, besonders des am Schluß von § 7 behaupteten, erdenken, als er hier historisch vorliegt.

9. So ergibt sich denn, solange nicht eine im Lande des Erfinders des phönizischen Alphabets einheimische Bilderschrift nachgewiesen wird, als notwendiger Schluß, daß der Erfinder für die »innere Form« seiner Schöpfung sich die Anregung aus Ägypten geholt hat.



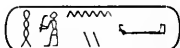
Damit hat er mit genialem Blick aus dem komplizierten Gebilde der ägyptischen Schrift den bedeutendsten Gedanken herausgehoben, den von allen Völkern der Erde eben nur die Ägypter selbständig gefaßt haben, die Idee nämlich, daß alle menschliche Rede aus einer kleinen Anzahl von Lauten besteht und sich durch wenige Zeichen wiedergeben läßt¹.

Aber es ist auch ein Erdenrest mit übernommen worden, der diesem Gedanken in seiner ägyptischen Hülle noch geblieben war, nämlich die Vokallösigkeit des Alphabets. Diesen hemmenden Rest haben dann die Griechen mit der Einführung der Vokalzeichen entfernt und dadurch erst aus diesem Alphabet ein allen Sprachen der Welt gefügiges Werkzeug geschaffen.

10. Daß meine Darlegungen sich nur auf die »innere Form« (womit nicht die Ordnung gemeint ist) des phönizischen Alphabets beziehen und daß dadurch die weniger wichtige Frage nach der Herkunft der äußeren in keiner Weise berührt wird, betone ich nur der Vollständigkeit wegen noch ausdrücklich². Dafür, daß die innere und die äußere Form ganz verschiedenen Quellen entspringen können, gibt es in der Geschichte der Schrift genügend Beispiele.

König Huni.

VON HEINRICH SCHÄFER.




BORCHARDT hat in einem Aufsatz dieser Zeitschrift, Bd. 46 S. 12, gewiß mit Recht den König, der im Papyrus Prisse , im Turiner Papyrus , auf der Königsliste von Sakkara  genannt wird, mit dem Könige identifiziert, der im Grabe des Meten, auf dem Stein von Palermo und auf



¹) Ob die Ägypter selbst schon ihre alphabetischen Zeichen zu einem »Alphabet« mit fester Ordnung zusammengestellt haben, wissen wir nicht.




²) Mit der eben erschienenen Arbeit H. SCHNEIDERS, Der kretische Ursprung des »phönizischen« Alphabets, kann ich nicht das geringste anfangen. Hier rächt sich auf das empfindlichste, daß dem Verfasser die eigentliche Sachkenntnis in den Dingen, über die er spricht, fehlt. Das Resultat ist stellenweise geradezu grotesk.





einem Denkmal von Elephantine  heißt, und erklärt den Namen selbst als »der Schläger«.





Ich zweifle nicht an der Richtigkeit dieser beiden Behauptungen. Aber was sonst noch in BORCHARDTS Aufsatz steht, scheint mir recht anfechtbar. Er operiert zuviel mit Irrtümern der alten Schreiber.





Erstens ist das erste Zeichen des Namens im Papyrus Prisse kein Schreibfehler. Es ist nicht  , sondern  zu umschreiben. Wir haben hier die Form, die MÖLLER in seiner Paläographie I 16, für die ältere Zeit gibt. Auch die Annahme, daß davor ein  durch Verlesung ausgefallen sei, scheint mir überflüssig.




Ferner steht in der Königsliste von Sakkara nicht ein  , wie BORCHARDT nach MARIETTE, Mon. div., Taf. 58 angibt, sondern richtig  , wie ich in meiner Kollation der Liste bei E. MEYER, Äg. Chronologie, Taf. I Nr. 15 (dazu Text S. 104) gezeigt hatte.


Endlich und hauptsächlich aber möchte BORCHARDT das ihn störende  in dem Namen des Papyrus Prisse und der Liste von Sakkara dadurch weg-schaffen, daß er annimmt, die ganze Namensform sei aus einer bloßen Verlesung des Hieratischen entstanden. Das  soll aus dem Königstitel  stammen.

Man habe ein  *stnj' H* »König H«, hieratisch  , unter Hinzufügung des Determinativs  zu  verlesen und daraus sei wieder durch

Einschalten eines weiteren Determinativs der Name     gemacht worden.

Das hört sich recht verführerisch an. In Wirklichkeit aber ist es unnötige Bemühung und verdunkelt den wirklichen Vorgang. BORCHARDT hat übersehen, daß das Verbum  *hwj'* »schlagen« auch sonst eine bekannte, wenn auch rätselhafte Weiterbildung    zeigt. ERMAN bespricht sie in seiner Grammatik³ in § 268.

Die Schreiber des n. R. haben also, wenn sie in dem Königsnamen des  *hwj'* durch   *hwj'* ersetzen, nicht falsch gelesen, sondern nur eine ihrer Zeit geläufige Form für das Wort eingesetzt.

Danach können wir also konstatieren: 1. die Tafel von Sakkara schreibt den Namen ganz richtig. 2. im Turiner Papyrus fehlt nicht, wie BORCHARDT meint, nur das Ende des Königsringes, sondern es ist gewiß  zu ergänzen. 3. lernen wir, was lexikalisch wichtig ist, daß die Stammerweiterung

Ich will nicht auf die Schwierigkeit des weiteren eingehen, die in dem ersten Satze liegt, da sie mein Thema nicht berührt. BREASTED hat den verführerischen Gedanken verfochten, daß mit »dieser Stadt« nicht das unmittelbar vorher genannte Hawaris, sondern Elkab, die Heimatstadt des Ahmase, in der sein Grab mit dieser Inschrift liegt, gemeint sei. Es scheint mir aber nicht angängig, anzunehmen, daß die Schilderung der Kämpfe um Hawaris hier unterbrochen werde. Vielmehr halte ich »diese Stadt« für Hawaris. Wie dem aber auch sei, die wörtliche Übersetzung der ersten Zeile kann nicht zweifelhaft sein: »Man kämpfte in diesem südlich von dieser Stadt gelegenen Ägypten.«

Der Kern der Schilderung liegt offenbar in dem vierten und fünften Satze. Aber man kann nicht behaupten, daß BREASTEDS Übersetzung eine klare Anschauung von dem Vorgang biete. BREASTED weist zuerst eine andere unmögliche Deutung ab¹: »There is no ground for the fanciful rendering, indicating that he lost his way!« und sieht sich dann genötigt, seiner Übersetzung eine Deutung beizufügen: »Ahmase means that, although obliged to descend to and cross over the water [of some canal] with his prisoner, he brought him away as safely as one seized upon the road of the city«. Die Deutung ist aber recht künstlich und gewunden.

In Wirklichkeit liegt die Sache viel einfacher. $\frac{\text{ⲡ}}{\Delta} \frac{\text{ⲡ}}{\text{ⲓ}}$ hat nicht nur die Bedeutung »Weg«, sondern auch »Seite«. Dafür kann ich jetzt auf VOGELSANGS Kommentar zu den Klagen des beredten Bauern S. 40c verweisen.

Setzt man für $\frac{\text{ⲡ}}{\Delta} \frac{\text{ⲡ}}{\text{ⲓ}}$ »Seite« ein und streicht das irreführende although, das BREASTED glaubt einschieben zu müssen, so ergibt sich eine schlichte und anschauliche Erzählung:

»Ich brachte einen lebenden Gefangenen ein, einen Mann.

Ich stieg ins Wasser.

Er wurde (von mir) gefangengenommen auf der Seite der Stadt.

Ich setzte mit ihm übers Wasser (zurück).

Das wurde dem Sprecher des Königs gemeldet.«

Die belagerte Stadt liegt also auf der einen Seite des Flusses, das ägyptische Heer entweder zu Lande auf der anderen oder zu Schiff auf dem Fluß. Tollkühn schwimmt Ahmase auf das feindliche Ufer, greift sich aus den Feinden einen Krieger heraus und bringt den Gefangenen angesichts der Feinde übers

¹) Das geht offenbar auf MASPEROS wirklich reichlich romantische Paraphrase unserer Stelle, Histoire anc. 1897 II S. 87: »Il avait fait un prisonnier: il s'égara en le ramenant, tomba dans une tranchée vaseuse, et lorsqu'il se fut désempourbé tant bien que mal, il chemina quelque temps par mégarde dans la direction d'Avaris. Il s'aperçut de son erreur avant qu'il fût trop tard, revint au camp sain et sauf, et reçut encore un peu d'or, en récompense de sa belle conduite.« PIEHLs Spott über diese Ausdeutung (Proced., XV S. 257 f.) ist wohlberechtigt. MASPERO verfährt hier ganz ähnlich wie in seiner Behandlung der »Bannstele« aus Napata. Vgl. Klio, VI S. 292.

liebige Gestalt annehmen. Gewiß ist das an sich den Worten nach möglich, und gewiß bedeutet, wie Beispiele zeigen, *jr-t hprw m* auch »sich verwandeln in«. Aber wir müssen uns bewußt sein, daß der Begriff, der in dieser Übersetzung scharf gefaßt ist, den ägyptischen Worten durchaus nicht in jeder Beziehung gerecht wird. Und wenn wir nun aus unserer Inschriftstelle schließen können, daß ein Ägypter aus dem Ausdruck *jr-t hprw* auch einfach den Sinn »geboren werden« heraushören konnte, so werden wir auch die Spruchüberschriften etwas anders ansehen. Wir werden dann sie so auffassen können, daß die Sprüche dem Toten ermöglichen sollen, im künftigen Leben in einer Gestalt, die ihm genehm ist, »wiedergeboren« zu werden.

Mir scheint, daß wir aus einer solchen Auffassung der Totenbuchsprüche leichter als aus der bisherigen einen Weg finden zu der berühmten Stelle bei Herodot (II 123): *ἀνθρώπου φύγῃ ἀθανάτος ἐστίν, τοῦ σώματος δὲ καταφθίνοντος ἐς ἄλλο ζῶον αἰεὶ γινόμενον ἐσδύεται*. Der Gedanke von dem dreitausendjährigen Kreislauf durch alle Geschöpfe bliebe allerdings noch immer in Ägypten erst nachzuweisen.

Zwei Fragmente einer Handschrift des Nilhymnus in Turin.

VON HERMANN GRAPOW.

Für seine Textausgabe des Nilhymnus¹ hat MASPERO außer einem Ostrakon der ehemaligen Sammlung Golenischeff und den bekannten Handschriften in London (Pap. Anast. VII und Pap. Sall. II) auch das Bruchstück einer Turiner Handschrift benutzt, das ich ihm aus den von GARDINER für das Wörterbuch angefertigten Abschriften mitteilen konnte. Seitdem habe ich noch ein zweites Fragment aus demselben Museum gefunden. Es ist der auf Tafel 64 der bekannten Turiner Papyruspublikation unter a veröffentlichte Text, den PLEVTE auf S. 82 des Textbandes als »un morceau de texte, qui paraît contenir des prescriptions pour des offrandes aux divers dieux pendant les grands fêtes« charakterisiert hatte, und das neuerdings für ein »Hymnenfragment aus dem n. R.« galt.

Ich gebe zunächst beide² Fragmente in Transskription, und zwar so gut es möglich ist, in der Zeilenanordnung der Originale:

¹) G. MASPERO, Hymne au Nil, Kairo 1912 (Band V der Bibliothèque d'Étude ed. CHASSINAT) S. XII, XLV, 20. — ²) Das ersterwähnte Textfragment ist zwar schon in der Ausgabe MASPEROS abgedruckt, leider aber so, daß man keine Vorstellung von dem Aussehen des Blattes gewinnen kann.

1. Pap. Turin Pl. u. R. 154b (Recto; unveröffentlicht).

Vorletzte Seite einer Hs. des Nilhymnus = Pap. Sall. II 13, 10—14, 7
= Pap. Anast. VII 10, 7—11, 7.




2. Pap. Turin Pl. u. R. 64a.

Letzte Seite einer Hs. des Nilhymnus = Pap. Sall. II 14, 7 bis Ende
= Pap. Anast. VII 11, 7 bis Ende.




















































Das erste Fragment kenne ich nur aus der Abschrift GARDINERS für das Wörterbuch, die ausdrücklich angibt, daß der Text auf den Zeilenenden des Blattes steht. Wie die Vergleichung mit dem erhaltenen Text der Pap. Sallier II und Anastasi VII zeigt, fehlen etwa zwei Drittel der Seite. — Ob Z. 10 mit  schloß oder ob dahinter noch eine kleine Zeichengruppe weggebrochen ist, kann ich nicht sicher sagen.

Für den Text des zweiten Fragments war ich allein auf das von Rossi hergestellte Faksimile angewiesen. Da in ihm zwischen den Zeilenanfängen 6—9 und der Umrißlinie des Papyrus noch unbeschriebener Raum gelassen ist¹, haben wir es hier mit dem Anfang einer Seite zu tun, von der ungefähr die Hälfte verloren ist. Die Anfänge der Zeilen 1—5 sind zerstört. Wieviel fortgebrochen ist, läßt sich nach dem Faksimile nicht genau angeben. Daß es nicht viel sein kann, zeigt das Folgende:

Der erste Satz des zweiten Fragments ist nach Sall. II 14, 7 = Anast. VII 11, 7 so zu ergänzen: [                             



 ; hier ist die Schreibung des *m* mit  statt mit  auffällig (vgl. ERMAN, Die mit dem Zeichen  geschriebenen Worte [ÄZ. 48 (1910) S. 31 ff.] unter *ms* »herbeibringen«).







Z. 4: Turin hat                 statt      wie beide Londoner Handschriften bieten; das  hinter *lprw* steht nur in Anastasi VII.


Z. 7: Turin bestätigt wiederum die Lesart von Anast. VII, nur daß Turin statt                      








Die Bedeutung der Adjektiva auf -j.



Von ADOLF ERMAN.

Die Adjektiva auf -j, die von einer Präposition abgeleitet sind, behalten, wie das ja auch das Natürliche ist, bekanntlich die Rektion der Präposition bei; wenn  »am Fuß« bedeutet, so bedeutet  »am Fuß befindlich« usw. Aber es gibt, wie ich das schon Grammatik³ § 230, Anm. 1, kurz ausgesprochen habe, auch Fälle, in denen die Bedeutung des Adjektivs eine andere ist, die wir uns am besten veranschaulichen, wenn wir das Adjektiv mit einem Relativsatz wiedergeben; an Stelle der normalen Bedeutung »einer, welcher an dem Fuß ist« tritt dann die andere »einer, an welchem der Fuß ist«.




Das häufigste Beispiel dieser Sonderbarkeit ist der bekannte Ausdruck  »Namensliste«, der natürlich »das, worin sein Name ist« bedeutet. Ebenso gehört gewiß hierher die Bezeichnung des Westens ; sie zu übertragen »der, der in der Großen ist« gibt keinen Sinn, wogegen »der, in dem die Große ist« gut den Ort bezeichnet, in dem die Göttin haust, die den Sonnengott und die Toten in Empfang nimmt. Ein drittes Beispiel glaube ich in dem Titel  sehen zu dürfen, den Schiffskapitäne tragen; er wird »den, der die Augen hat«, also die Aufsicht führt, bedeuten und nicht »den, der in den Augen ist«. Und es liegt nahe, diesem Titel einen andern, noch häufigeren anzureihen, den des »Vorstehers« , von dem wir ja jetzt wissen, daß er eine alte kurze Schreibung für  ist. Man könnte daran denken, dieses *imj-rj* als »der im Tore weilt« zu fassen, aber soweit wir ägyptische Bureaux kennen, sitzt im Eingang nur der Pförtner und nicht der Chef, und warum sollte dies in ältester Zeit anders gewesen sein? Also greifen wir zu der Auffassung, die sich uns durch die Analogie des  bietet und erklären wir das *imj-rj* als »der, der den Mund hat«, dem es zusteht zu reden und zu befehlen.

Ein weiteres merkwürdiges Beispiel liefern die Pyramidentexte. Pyr. 1459 heißt es vom König, er sei der  »der die weiße Krone packt; der, auf dem die Windung der grünen Krone ist«; die wörtliche Übersetzung würde den König auf dem gewundenen Draht der Krone balancieren lassen, während er doch mit ihm bekrönt ist.



In all these sentences, as SETHE points out, the *wnt* has no syntactical importance. They are all nominal clauses complete in themselves without the word *wnt*, which thus appears as a mere particle and with which he aptly compares the Coptic ⲟⲩⲛ which is inserted before the undetermined subject of nominal sentences. The variation of the negative between  and  presents no difficulty, as  is quite regular in nominal sentences corresponding in form to the English clause "There is not" (e. g. EBERS, 69. 6:    ).

Still more extraordinary are such uses of *wnt* as BLACKMAN himself quotes: ÄZ. 34 p. 27:  and p. 31: . Here we have positive sentences in which *wnt* is inserted purely as a particle without seeming to influence either syntax or meaning.















With such examples of the use of this peculiar particle before us it is impossible to accept the example given by BLACKMAN as evidence of the use of \tilde{w} with $\acute{s}dmf$. Even if we admit that the particle wnt was in origin a $\acute{s}dmf$ form, it is obvious that it is not treated as such in most cases where it appears and we must therefore not assume that it is in any particular instance.




We now pass on to the difficult example no. 2. ERMAN's translation is as follows: "*Sie legte mich hin, ohne mich zu berühren, indem ich heil blieb, und ohne etwas von mir fortzunehmen.*" The forms *dmīti* and *itt* he takes to be *šdmtf*, though it is worthy of note that the meaning given is exactly that which would have been given by infinitives. GARDINER objects to this rendering and says that *dmīti*, if really a *šdmtf* form, could only mean "without my touching," and not "without my being touched." To this BLACKMAN replies by pointing out that in such a passage as  the sense is passive, or, in other words, *ntrw* is the logical object and not the logical subject of *mšt*¹. ERMAN implicitly replies² in his discussion of the *šdmtf* form with  in the sense of "not yet." Here he asserts that in such an example as that just quoted there is a *t* missing in *mšt*, which should be written *mštt*, a passive form of *šdmtf*, i. e. *šdmttwf*. He supposes that the two *t*'s have fallen together and quotes a parallel case from later Egyptian where two  s may have fallen into one³. This acknowledgement of passive forms for *šdmtf* clearly allows him to meet GARDINER's objection by saying that in *dmīti* a second *t* has fallen away, and that the meaning is thus passive, "I was not touched" or "without my

¹⁾ He has, however, still to meet the difficulty of the absence of subject with *ut*. See also note 3 below. — ²⁾ *ÄZ.* 50 p. 108.

3) Grave of a certain Userhet in Thebes "... generations  which are not yet born." GARDINER calls my attention to the passage SUT Pl. 11.1.1: , where *mst* seems to have the meaning "to be born" and not "to bear." This would dispose of ERMAN's example, just quoted, of a passive form of *šdmf*, as also of BLACKMAN's defence of ERMAN's translation of the passage in the Shipwrecked Sailor.





being touched." Moreover, to GARDINER's further objection that a subject is needed in *itt*, he might now reply that *itt* is one of these passive *sdm*tf forms (for *ittw*), and that, being used impersonally, it needs no subject expressed. At the same time we must not lose sight of the fact that ERMAN's passive *sdm*tf forms are still hypothetical, since no example of *sdm*tf with the necessary second *t* is known to us.


We thus reach the same conclusion with regard to example no. 2 which we reached with regard to no. 1, namely that the form which follows the  cannot be proved to be *sdm*tf. GARDINER's own explanation of the passage, which is that both the verbal forms are passives in *tw*, is open, as he himself admits, to the objection that the negatives should be  and not . Is it not possible that both forms are meant for infinitives, which afford the most natural way of expressing the required meaning? With regard to *itt* there is no difficulty in adopting this view, but the case of *dmt* is less simple since, as GARDINER points out, *dmt* is one of those verbs in which final *i* is treated as though it were strong, and the infinitive ought therefore to be *dmi*. Even if it could form a feminine infinitive, it would be    and not  . At the same time it is worth while to note that *dmi* differs from most other verbs *tertiæ i* in that this *i* cannot be omitted, being included in the  with which the word seems always to be written. This fact might explain the abnormality, and it is just conceivable that    is an attempt to write *dmt*, a feminine infinitive, the  remaining because in hieratic the  must have its phonetic complement.


BLACKMAN's attempt to see in  with the *sdm*tf form an exact analogy to  with the infinitive in the sense of "without" is based on a misconception. He starts from ERMAN's statement that the form *sdm*tf is used instead of the infinitive where its logical subject differs from the subject of the preceding sentence. Now it is true that the *sdm*tf form can be used in cases of this sort, but it is not the whole truth, for it is also used in entirely different cases. Thus in the story of Sinuhe there are several examples of *sdm*tf used in a purely narrative sense where there is no change of subject and where we should have expected *sdm*f or rather, in this particular text, *sdm*mf. From these and other uses it is clear that although the *sdm*tf form may, as SETHE suggests, be derived from feminine infinitives, we have no right to treat the form as a mere variant for the infinitive to be used when there is a change of subject. The form, as will be clear to anyone who will study the examples given by SETHE, behaves syntactically far more after the manner of a finite than an infinite part of the verb. I cannot therefore agree with BLACKMAN when he states that from the analogous use of the infinitive we "might well expect to find  with *sdm*tf instead of with the Absolute Infinitive in the meaning of 'without'."


Das perfektische Hilfsverb *wšh* im Demotischen und Koptischen.

VON KURT SETHE.


In dem Elemente **ⲁⲩ-**, das sich im Achminischen in Relativsätzen wie **ⲉⲧ-ⲁⲩ-ⲙⲱⲧⲙ** »welcher gehört hat« zwischen das Relativwort **ⲉⲧ** und das Verbum einschleibt, hat ERMAN (ÄZ. 44, 112), wie schon vor ihm STERN (ÄZ. 24, 133), die alte Präposition  *hr* »auf« erkennen wollen, die ja auch in dem Monatsnamen **ⲕⲟⲓⲁⲩⲩⲁ**, alt  *kʾ-hr-kʾ* »Geist auf Geist«, die gleiche Form angenommen hat und in gewissen Texten der griechisch-römischen Zeit hieroglyphisch durch , demotisch durch  wiedergegeben erscheint¹.





ERMAN erblickte in dem **ⲉⲧ-ⲁⲩ-ⲙⲱⲧⲙ** den direkten Nachkommen des neuägypt.  *ntj hr sdm* mit Erhaltung des *hr* im Unterschied zu dem sicher aus dieser Form hervorgegangenen **ⲉⲧ-ⲙⲱⲧⲙ** »welcher hört«, das das *hr* verloren hat. Bei dieser Erklärung, die auch die Zustimmung von RÖSCH gefunden hat², sind aber zwei Punkte außer acht gelassen, die beide auf das stärkste dagegen sprechen, ja sie geradezu auszuschließen scheinen.

Einmal die ausgesprochen perfektische Bedeutung der mit **ⲁⲩ-** gebildeten Relativsätze, die schon von STERN bemerkt war und von RÖSCH wieder festgestellt worden ist. Das neuägypt.  *ntj hr sdm* hat dagegen, ebenso wie das aus ihm entstandene kopt. **ⲉⲧ-ⲙⲱⲧⲙ** und das diesem entsprechende »Präsens I«, stets präsentische Bedeutung bzw. die Bedeutung der Gleichzeitigkeit.

Sodann würde die Erhaltung des *hr* in **ⲉⲧ-ⲁⲩ-ⲙⲱⲧⲙ** in unlösbarem Widerspruch mit der Tatsache stehen, daß das *hr* des neuägypt.  *ntj hr sdm*, wie überhaupt in den mit *hr* und dem Infinitiv gebildeten Umschreibungen des Verbum finitum, nach zahlreichen untrüglichen Anzeichen augenscheinlich bereits im Neuägyptischen ebenso spurlos weggefallen war wie im Demotischen und im Koptischen, wenn es natürlich damals (im Neuägyptischen) auch oft noch historisch geschrieben wurde³. Den Beweis dafür liefert nicht nur der Umstand, daß das *hr* in den betreffenden Formen sehr oft unbezeichnet gelassen wird, sondern daß es auch in vielen Fällen von den Schreibern irrtümlich da

¹) MÖLLER, Totenpapyrus Rhind, Glossar Nr. 38. — ²) Vorbemerkungen zu einer Grammatik der achminischen Mundart S. 183.



³) Wenn ein religiöser Text wie der Pap. Rhind im präsentischen Nominalsatz das *hr* vor dem Infinitiv nicht nur im Hieratischen noch in alter Weise bezeichnet, sondern auch im Demotischen durch die oben erwähnte unhistorische Schreibung  wiedergibt, so liegt da eine Altertümelei vor, die vielleicht zeigt, daß man sich in gelehrten Kreisen der Entstehung des Prä-

geschrieben wird, wo es niemals dagewesen sein kann, wie z. B. in  »mein Gehen«,  »sie konnten nicht schießen«,  »Re möge geben«,  »ich sitze«, siehe mein Verbum II § 570 Anm.

Wie ist das **ⲁⲅ**- der achmimischen Relativsätze mit perfektischer Bedeutung dann aber zu erklären? Für den, der mit dem Demotischen vertraut ist, kann es wohl nicht zweifelhaft sein. Es muß darin, wie das auch STERN seinerzeit bereits bemerkte, eben jenes bald *hr* (so GRIFFITH und THOMPSON) bald *wšh* (so HESS und SPIEGELBERG) gelesene Element **ⲃ** stecken, das im Demotischen den perfektischen Tempusausdruck *wšh-f* (bzw. *hr-f*) *sdm* »er hat gehört« (in den dreisprachigen Texten durch das griechische Perfektum wiedergegeben) bzw. »er hat schon gehört¹« bildet und dabei wie ein Hilfszeitwort in der *sdm-f*-Form verwendet erscheint. CRUM (ÄZ. 36, 140) und nach ihm HESS (Rosettana S. 51) haben dieses demotische Tempus in dem altkopt. **ⲉⲁⲓ-ⲙⲱⲩ** »er hat gehört« wiedergefunden.

HESS hat sich dabei für die Lesung *wšh* ausgesprochen, da die verbale Natur des Elementes **ⲉⲁ** wahrscheinlich ist und sich das *r* von *hr* vor den Suffixen gewiß (wie in **ⲉⲣⲁⲓ** »sein Gesicht«) gehalten haben würde. Daß er Recht hat, lehrt eine andere koptische Ausdrucksform, die man geradezu als einen jüngeren Ersatz für jene demotische Tempusform *wšh-f sdm* anzusehen hat. Sie lautet **ⲁⲓ-ⲟⲩⲱ ⲉⲓ-ⲙⲱⲩ** und bedeutet genau dasselbe wie das demot. *wšh-f sdm*, nämlich »er hat schon gehört²«, s. PEYRON Lex. 139. Hier ist also ganz regelrecht, wie es auch sonst stets geschieht, das demot. *sdm-f*, das ja perfektische Bedeutung hat, durch ein koptisches Perfektum I (**ⲁⲓ-ⲟⲩⲱ**) ersetzt.

Für das Verbum **ⲟⲩⲱ**, das hier von einem Zustandssatz begleitet ist, wird man eine Grundbedeutung wie etwa »zu Ende kommen«, »fertig werden«, »auf-



sens I noch bewußt war und gegebenenfalls absichtlich die künstlich wiederhergestellte alte Form dieses Tempus, wenigstens in der Schrift, noch anwandte. Für die lebende Sprache der griechisch-römischen Zeit darf daraus aber kein Schluß gezogen werden. — Durchaus rätselhaft ist übrigens noch die wie *šh* ausschende Schreibung für *hr*, tritt sie doch auch in Fällen auf, wo diese Präposition sicher ihre normale Form **ⲉⲓ**- hatte, wie in **ⲉⲓ-ⲟⲩⲱⲓ** »neben ihm« Rhind I 5d 5. Vermutlich soll sie gar nicht einen Lautwert **ⲁⲅ**- wiedergeben, sondern stellt nur eine der vielen unhistorischen Schreibungen des Demotischen dar, die auf Übertragung von einem anderen Worte beruhen, wie z. B. **ⲉⲩⲱ** »die beiden Arme« für **ⲙⲓ** »Haus«, *r* »zu« für **ⲉ**- des Zustandssatzes, *r-hr-n* »gegen unser Gesicht« für **ⲉⲣⲟⲩ** »zu uns« usw. So könnte die Schreibung *šh* etwa von der Interjektion *šh* hergenommen sein, die man vielleicht *hi* sprach. Denkbar wäre auch, daß das scheinbare *h* in Wahrheit auf das Zeichen für *hrj* »oben« (**ⲉⲣⲁⲓ**) zurückgehe. Zu dem *i* sei auf die in griechisch-römischer Zeit auch sonst beliebten Schreibungen mit bedeutungslosem *i* (besonders auch vor *h*) am Anfang, wie ,  usw. verwiesen, über die JUNKER, Grammatik der Denderatexte § 10, gesprochen hat.

¹) Diese Bedeutungsnuance hat der Ausdruck oft, doch nicht immer.

²) Wie das Perfektum I **ⲁⲓ-ⲟⲩⲱ** kommen natürlich auch die vom selben Tempus gebildeten Formen **ⲉ-ⲁⲓ-ⲟⲩⲱ**, **ⲡⲓⲣⲉⲣⲉⲓ-ⲟⲩⲱ** und voraussichtlich auch **ⲡⲓⲁⲓ-ⲟⲩⲱ** ebenso gebraucht vor.

hören« annehmen müssen. Und in dieser Bedeutung findet es sich in der Tat selbständig (ohne Zustandssatz) in den Ausdrücken **ⲁⲧ-ⲟⲩⲱ** »unaufhörlich« und **ⲧ-ⲟⲩⲱ** »ein Ende machen«, »lösen« (z. B. die Fessel, den Schuhriemen, das angebundene Vieh), »erlösen« (z. B. jemand aus Qualen), »auflösen« (= zerstören).

Eine ganz entsprechende Bedeutung hat nun auch im Demotischen als selbständiges Verbum das Verbum *wšḥ*, das sich von jenem perfektischen Hilfsverbum in *wšḥ-f sdm* äußerlich in nichts unterscheidet. So heißt es z. B. in dem magischen Papyrus von London und Leiden oft am Schluß der Anweisung, was der Zauberer zu tun habe; *šw-šr-k (εϛ-) wšḥ* »wenn du (damit) fertig bzw. zu Ende bist« (so tue das und das), Mag. pap. 4, 20 u. o.; desgl. einmal in anderer Person: *šw-w wšḥ* »wenn sie (die herbeizitierten Götter) fertig sind« (scil. mit Essen und Trinken), ebd. 3, 1.

In der Form **ⲟⲩⲱ**, die demnach mit dem demot. *wšḥ-f* = altkopt. **ⲉⲁⲩⲩ** und dem achmim. **ⲁⲉ-**, von dem oben ausgegangen wurde, zusammenhängen wird, haben wir eine Nebenform des Infinitivs **ⲟⲩⲱⲉ** »legen« (hinzufügen, niederlegen), alt *wšḥ*, mit Abfall des *ḥ*, die wir auch in **ⲁⲩⲱ** »und« (boh. **ⲟⲩⲟⲉ**, eigentlich »füge hinzu«) und in dem Nomen **ⲟⲩⲱ** »Meldung«, »Nachricht« (demot. *wšḥ¹*, etwa »Deposition«) antreffen. Die Sprache hat hier, wie es sooft geschieht, eine Differenzierung der Formen vorgenommen, indem sie die vollere ältere Form für die allgemeinere Bedeutung »legen« usw., die um das *ḥ* gekürzte für die spezielleren Bedeutungen »zu Ende kommen«, »aufhören« und »Meldung« verwendet. Mehrere Beispiele einer solchen Differenzierung habe ich ÄZ. 47, 37 gegeben. Das beste ist vielleicht aber das Wort **mētret* »Mitte«, das umgekehrt in der allgemeinen Bedeutung »Mitte« anscheinend sehr früh nach Ausfall des *r* zu **mētet* (**ⲙⲏⲧⲉ**) wurde (schon altägypt.  geschrieben), in der speziellen »Mittag« aber die vollere Form **mētret* bewahrte ()¹, bis auch dort später seinerseits das *t* ausfiel bzw. zu Aleph wurde (**ⲙⲉⲣⲉ**). Auch die Unterscheidung zwischen Pjōpej I und II als **Ⲣⲓⲟⲥ** und **Ⲣⲓⲱⲥ** (ÄZ. 41, 50/51) kann hier angeführt werden.

Liegt uns in **ⲁⲩⲩ-ⲟⲩⲱ ⲉⲩ-ⲙⲱⲧⲙ** das Perfektum I mit dem Infinitiv des Hilfsverbums *wšḥ* »zu Ende kommen« und in dem demot. *wšḥ-f sdm* = **ⲉⲁⲩⲩ-ⲙⲱⲧⲙ** das perfektisch gebrauchte *sdm-f* desselben Verbums vor, so wird voraussichtlich auch in unserm **ⲉⲧ-ⲁⲉ-ⲙⲱⲧⲙ** der perfektische Sinn nicht nur durch die Bedeutung des Verbums *wšḥ*, sondern auch durch die Form des Satzes gegeben sein. Wir werden daher in dem **ⲁⲉ-** wohl das Qualitativ des Verbums *wšḥ* in stark verkürzter und enttonter Form (Status constructus) vermuten dürfen, da dem Qualitativ die perfektische Bedeutung inhäriert, indem es den aus einer Handlung resultierenden Zustand (»getan sein«, »geschehen sein«) bezeichnet².

¹) GRIFFITH-THOMPSON, Mag. Pap. Glossar, Nr. 214. — ²) Über dieses Verhältnis dürfen wir, die wir diesen Zustand durch ein Präsens ausdrücken, uns nicht täuschen. Für den Ägypter und den Semiten ist »ich sterbe« oder »ich werde getötet« ein Imperfektum (Präsens), »ich bin tot« = »ich bin gestorben« = »ich bin getötet« aber ein Perfektum.

ετ-αδ-ωτῡ würde dann wörtlich bedeuten »welcher zu Ende ist (bzw. gekommen ist) mit Hören«, »welcher fertig ist mit Hören«. Nähme man dagegen, was ja die einzige noch in Betracht kommende Alternative wäre, das αδ- für den Infinitiv, also für den Status constructus des oben besprochenen ογω, so würde ετ-αδ-ωτῡ wörtlich »welcher zu Ende kommt, fertig wird mit Hören« bedeuten, und das würde sich mit der Bedeutung »welcher gehört hat«, die ετ-αδ-ωτῡ tatsächlich in der Praxis hat, keineswegs decken.

Der Vokal α in dem Status constructus αδ- statt des zu erwartenden ε hat in den achmimischen Formen α- für die Präposition ε- (ägypt. r), ηαααα für ηεααα »er sagte« u. a. Seitenstücke. Auch der Status constructus des Infinitivs ογωδ, der im Sahid. ογεδ- lautet, hat im Achmimischen den α-Vokal (ογαδ-ααηε »Befehl erteilen«). Unregelmäßig ist dagegen auf jeden Fall der Wegfall des w, in αδ- sowohl wie in δαα-, denen die Formen ογηδ : ογεδ »gelegt sein« und τογδου »ihn zufügen« (*dj.t wšh-f*) von dem besser erhaltenen ογωδ : ογοδ gegenüberstehen. Der Schwund des w ist nur aus der Abnutzung der als Hilfsverbum oder Konjugationsmittel dienenden Formen zu erklären. Er hat, worauf schon SPIEGELBERG hinwies (ÄZ. 42, 60), seine Parallele in dem Namen des Königs *Wšh-ib-r* = פרה = Ἀπρις, der nach ÄZ. 41, 50 als Kurzform zu bewerten ist.

Zwei Fragen bleiben nun noch zu beantworten, die auf das engste miteinander zusammenhängen: wie ist die Bedeutung, die das Hilfsverbum *wšh* in den oben besprochenen perfektischen Ausdrücken hat, »zu Ende kommen«, »aufhören« aus der Grundbedeutung »legen« des Stammes *wšh* abzuleiten, und wie ist das grammatische Verhältnis des von *wšh* abhängigen Infinitivs in *wšh-f sdm* = δαα-ωτῡ und ετ-αδ-ωτῡ zu denken?

Die Bedeutungsentwicklung von *wšh* »legen« zu »zu Ende kommen«, »aufhören« kann wohl nur über die sehr häufige Bedeutungsnuance »niederlegen« erfolgt sein, die auch bei dem sinnverwandten ḥꜣꜣ ꝓꝓ »werfen«, »legen« zu den Bedeutungen »lassen«, »verlassen«, »unterlassen« geführt hat und bei dem intakten *wšh* selbst in ογωδ, ογηδ »sich niederlassen«, »wohnen« (z. B. Sir. 24, 7 = ἀνάπαυσις) gleichfalls zu intransitiver Anwendung gelangt vorliegt wie in unserem ογω, αδ-, δαα-.

Bereits das Neuägyptische weist Beispiele von *wšh* auf, die der koptischen Anwendung nahezukommen scheinen:

»ich war König über Ägypten«
 »indem ich mein Herz nicht niederlegte
beim Wohltun für dich, um alles Gute für dein Haus zu suchen«. Harr. 45. 1.

»nicht wurde mein Herz niedergelegt beim Suchen von Gutem und Wohltaten
für eure Heiligtümer«, Harr. 57, 5.

Man könnte das Verbum hier durchaus schon mit »aufhören« bzw. »aufhören lassen« übersetzen, wenn nicht *wšh ib* eine Verbindung wäre, die auch



ist, nur daß es nicht gerade ein Erbauer sein muß, da der Stamm nicht nur »erben« sondern auch »beschenken« heißt. Der einzelne Soldat ist dann ein »Beschenkter« oder »Belehnter« ¹. Dies muß als Part. impf. pass. *ʿjw-ʿw* zu vokalisieren sein, was etwa wie *ʿauʿu* ² gesprochen worden sein wird. Hiervon unterscheidet sich unser ³, das die Amarnatafeln mit *uʿu* wiedergeben, nur durch den Verlust des Anlauts, der an dieser Stelle zwar ungewöhnlich, aber doch mehrfach belegbar ist (vgl. SETHE, Verbum I § 92c *moi, wor, iet*). Übrigens gehört die Wurzel zu jenen, die ihr *ʃ* schon in alter Zeit mitunter verlieren (ERMAN Gr.³ 260). Das Kollektivum hingegen lautete etwa *jwʿjwʿet*, so daß hier der Anlaut vor Schwund gesichert war.

Sprachlich ist nach dem Gesagten die Gleichung = Fußsoldat zu rechtfertigen. Bei Durchsicht der Belegstellen wird man, glaube ich, zur Überzeugung kommen, daß dies auch sachlich der Fall ist.

Nimmt man die oben erwähnten Schilderungen zur Hand, und übersetzt man: *Der Soldat zieht nach Syrien ... er schwebt zwischen Leben und Tod ... der Soldat marschirt und ruft zu seinem Gott: Komm, rette mich!* ³ oder: *Ich erzähle Dir das Los des Soldaten ... Jung wird er in die Kaserne gesteckt ... er wird mit Prügelein traktiert. Sieh, wie er nach Syrien zieht und über die Berge marschirt, sein Brot und Wasser trägt er auf der Schulter usw.* ⁴, so klingt dies zweifellos natürlicher als wenn man dies alles vom Offizier gesagt werden läßt. Ebenso gewinnt der in der ÄZ. 1880, 96 veröffentlichte Text an Klarheit durch die Lesart: *Der General, der Oberst der Fremdstuppen, der Skr, der vor ihnen steht, der Feldzeichenträger, der Stellvertreter, der Heerschreiber, der Oberst der Fußtruppen, sie gehen ein und aus in den Höfen des Palastes, während der Soldat dem beladenen Esel gleicht.*





An einigen andern Stellen empfiehlt sich ferner die Übersetzung »Soldat« schon wegen der großen Anzahl der genannten Individuen: so Harr. 500 V 2. 4, wo der ägyptische Feldherr 500 Krüge, in denen 200 nebst Stricken und Fesseln stecken, von weiteren 500 tragen läßt. Hier kann man kaum anders übersetzen als »Soldaten«, wie es schon MASPERO *Etudes Eg.* I, 61 tat. Ebenso Pap. Turin 4, 6—7: *Siehe, es ist eine große Anzahl von Leuten bei dir, abgesehen von 3 Abteilungen Soldaten, darin 600 Mann, jede zu 200* ⁵. Auch LD. III 219e hat man 200 von den Abteilungen der Fischer.














Als Gegenargument wäre höchstens anzuführen, daß der öfter mit dem in Parallele gesetzt erscheint, z. B.: *Ich war allein, es kam zu*





¹) als »Beschenkter« ist bekannt, vgl. ÄZ. 46, 100. Wie mir GRAFOW freundlichst mitteilte, ist es im Sinne von »Lebensmann« nicht nachzuweisen.



²) Zum Vokal vgl. *приц* »Ausgebreitetes«. — ³) Sall. I 7, 4ff. — ⁴) An. IV 9, 4ff.



⁵) Vgl. ÄZ. 1910, 135.

mir kein Fürst, *snn*, *wcw* des Heeres¹, insofern der   als »Offizier der Wagentruppe« angesehen wird. Aber diese Auffassung des Wortes stützt sich eigentlich wieder nur auf die Parallele mit dem vermeintlichen »Offizier der Fußtruppen«. Der   ist vielmehr der Wagenkämpfer, *παραιβάτης* der Griechen, wie ihn z. B. auch MASPERO, *Manuel de hier. ég.* 41, faßt. Dieser Einwand hält also nicht stand.



Man muß sich die   wohl ähnlich der Institution der späteren *μάχιμοι* denken — als Inhaber eines kleinen Grundstücks, von wo sie etwa turnusweise einberufen wurden — die *στρατευόμενοι* der Ptolemäerzeit. Sie scheinen, wenigstens zum Teil, einen erblichen Stand zu bilden — so sagt der Admiral   von sich (Urk. IV 2. 12): *Ich wurde*   *an Stelle meines Vaters.* Doch wurden sie auch aus Leibeigenen rekrutiert: *Man verzeichnet alle Leibeigenen. . . . Man macht den einen zum*   (An. V 10, 5). Sie wurden in Abteilungen  vereinigt, die nicht sehr groß gewesen zu sein scheinen (vgl. den oben zitierten Pap. Turin 4, 7) und bildeten offenbar das schwere Fußvolk, neben welchem wenigstens in dem einen Falle LD. III 219^c  ohne nähere Bezeichnung in viel größerer Zahl erscheinen (5000  200  .



Daß der   öfters einen   — also einen Diener — neben sich hat — so Sall. I 7, 1; An. IV 10, 1 — versschlägt wohl nichts; auch der griechische Hoplit hat ja seinen Knappen.

Schließlich möchte ich noch auf eine Stelle hinweisen, die allerdings auf den ersten Blick gegen die hier vorgeschlagene Übersetzung des Wortes   zu sprechen scheint. Urk. IV 890, 6 beginnt nämlich die Lebensbeschreibung des Amenmheb mit den Worten:



Der   'Imnmheb, der selige, spricht: . . .

Der alte Feldhauptmann wird am Schlusse seiner Laufbahn gewiß diesen Ausdruck nicht von sich gebrauchen, wenn er sich damit als »Gemeinen« bezeichnet.

Genau das gleiche Argument aber spricht gegen die alte Anschauung, die   als niedersten Grad der militärischen Laufbahn faßt. Es bleibt also nur die Annahme, daß unser Wort auch in allgemeinem Sinn gebraucht werden konnte, etwa wie bei uns das Wort »Soldat«.

Ich glaube also, die Bedeutung des Wortes  , die ich im vorstehenden zu beweisen gesucht habe, kann als gesichert gelten².

¹) Sall. III 8, 6 ähnlich 2, 2.

²) Nachträglich sehe ich, daß auch GARDINER, *ÄZ.* 43, 31   ohne weitere Bemerkung mit »soldier« überträgt.

Drei koptisch-saidische Texte aus der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

VON GERHARD HOEHNE.

Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt unter Ms. orient. fol. 1350 folgende drei kurze koptische Texte in saidischem Dialekt: 1. ein Bruchstück einer Lebensbeschreibung des Pachom von Tabennese; 2. ein Bruchstück einer Predigt; 3. ein Bruchstück einer Ansprache Jesu an Maria, seine Mutter.

1.

Wenn das zuerst genannte Fragment auch inhaltlich nichts wesentlich Neues bietet — auf der ersten Seite des Blattes wird die Geschichte von einem Krokodil erzählt, das Pachom und seinen Bruder Johannes am Ufer des Nils überrascht, während auf der zweiten Seite von Kämpfen mit den Dämonen die Rede ist —, so ist es dennoch in doppelter Hinsicht von Interesse.

1. Es bestätigt, daß die saidische Lebensbeschreibung des Pachom länger und ausführlicher war als die boheirische, eine Tatsache, auf die AMÉLINEAU bereits aufmerksam gemacht hat. In jener werden Einzelheiten viel umständlicher und weitschweifiger wiedergegeben als in dieser. Das zeigt in unserem Falle insbesondere die zweite Seite der Handschrift, die über die Nachstellungen der Dämonen handelt, während die Erzählung von dem Krokodil im Vergleich mit der entsprechenden Erzählung der boheirischen Rezension keine wesentlichen Abweichungen bietet. Damit ist jedoch schon zum Ausdruck gebracht worden, daß die boheirische Lebensbeschreibung keineswegs eine bloße Übersetzung der saidischen ist, sondern vielmehr eine freie Bearbeitung, worauf wiederum AMÉLINEAU schon hingewiesen hat. — Soviel über das Verhältnis der saidischen zur boheirischen Rezension. Im einzelnen mag dies eine Gegenüberstellung der beiden Texte zur Anschauung bringen¹.

2. Des weiteren zeigt unser Fragment, verglichen mit einem von AMÉLINEAU herausgegebenen Bruchstück in saidischem Dialekt², daß die in diesem Dialekt erhaltenen Bruchstücke nicht die Reste einer einzigen (saidischen) Lebensbeschreibung des Pachom sein können, sondern daß es mehrere, mindestens aber wohl zwei saidische Versionen der Lebensbeschreibung des Klostergründers gegeben haben muß. — Im Anschluß an die Erzählung von dem Krokodil wird nämlich über das Ende des Johannes, des Bruders des Pachom, berichtet. Von diesem Ereignis handelt nun aber auch das erwähnte, von AMÉLINEAU ver-

¹) Vgl. Annales du Musée Guimet, Bd. XVII, S. 26, 27, 28. — ²) Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire, Bd. IV, 2. Fasc., S. 539 ff.

öffentliche saidische Bruchstück, jedoch in anderem Zusammenhange, denn hier schließt sich die kurze Bemerkung über den Tod des Johannes an die Erzählung von dem Streite der beiden Brüder bei dem Bau des »Klosters«¹ an, den wir außerdem aus der griechischen Originalbiographie des Pachom kennen, die die Bollandisten herausgegeben haben², und unmittelbar darauf geht der Verfasser dazu über, die Anfänge der Klostergemeinschaft von Tabennese zu schildern. In beiden Bruchstücken hat indes der kurze Bericht über den Tod des Johannes durchaus denselben Wortlaut: $\overline{\text{m}}\overline{\text{n}}\overline{\text{f}}\overline{\text{c}}\overline{\text{a}} \text{ n} \text{a} \text{i} \text{ a}\overline{\text{c}}\overline{\text{p}}\overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{t}}\overline{\text{k}} \overline{\text{n}}\overline{\text{s}}\overline{\text{i}} \text{ n} \text{e}\overline{\text{c}}\overline{\text{p}}\overline{\text{c}}\overline{\text{o}}\overline{\text{n}}$. — Aus diesem Sachverhalt muß nun aber der Schluß gezogen werden, daß die beiden saidischen Fragmente nicht Reste einer und derselben Rezension der Lebensbeschreibung des Klostergründers, sondern Reste zweier verschiedener Werke sind. Vielleicht waren diese nicht voneinander unabhängig entstanden? — Indes der in Rede stehende Satz ist so kurz und so trivial, daß die wörtliche Übereinstimmung wohl auf Zufall beruhen könnte. — Oder sollte unser Fragment vielleicht gar nicht das Bruchstück einer ganzen Lebensbeschreibung des Pachom sein, sondern von einer — vielleicht auf Grund der saidischen Rezension ausgearbeiteten — erbaulichen Betrachtung, von einer Festrede auf den Klostergründer übrig geblieben sein? — Allerdings ist bisher von dem Vorhandensein solcher Festreden auf Pachom von Tabennese (wie wir sie etwa über Schenute haben) sonst nichts bekannt.

Zum Schluß soll noch erwähnt werden, daß auch AMÉLINEAU schon darauf aufmerksam gemacht hat, daß die von ihm herausgegebenen saidischen Fragmente auf verschiedene Werke zurückgehen, indem er die inhaltliche Übereinstimmung hervorgehoben hat, die zum Teil zwischen diesen Bruchstücken besteht³. Wir geben jetzt den Wortlaut des Berliner Pachomfragments wieder.

Δ

нз⁴

$\overline{\text{n}}\overline{\text{p}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{s}} \text{ n} \text{i} \text{m} \cdot \overline{\text{n}}\overline{\text{h}}\overline{\text{e}} \text{ e}\overline{\text{t}}\overline{\text{e}}\overline{\text{r}}\overline{\text{e}}\overline{\text{n}}\overline{\text{a}}\overline{\text{y}}\overline{\text{a}}\overline{\text{c}}\overline{\text{a}}\overline{\text{c}} \text{ x} \text{o} \overline{\text{m}}\overline{\text{o}}\overline{\text{s}} \text{ x} \text{e} \text{ n} \text{o}\overline{\text{y}}\overline{\text{s}} \text{ n} \text{i} \text{m} \cdot \overline{\text{s}}\overline{\text{o}}\overline{\text{n}}\overline{\text{t}} \text{ n} \text{i} \text{m} \cdot \overline{\text{o}}\overline{\text{r}}\overline{\text{c}}\overline{\text{n}}$
 $\text{n}[\text{i} \text{m}] \text{ a}\overline{\text{s}}\overline{\text{h}}\overline{\text{v}}\overline{\text{a}}\overline{\text{k}} \text{ n} \text{i} \text{m} \cdot \overline{\text{c}}\overline{\text{i}}\overline{\text{t}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}} \overline{\text{n}}\overline{\text{h}}\overline{\text{n}}\overline{\text{t}}\overline{\text{n}}\overline{\text{y}}\overline{\text{t}}\overline{\text{i}} \overline{\text{m}}\overline{\text{n}}\overline{\text{v}}\overline{\text{a}}\overline{\text{r}}\overline{\text{i}}\overline{\text{a}} \text{ n} \text{i} \text{m} \cdot \text{N} \text{e}\overline{\text{c}}\overline{\text{p}}\overline{\text{s}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{a}}\overline{\text{z}}\overline{\text{e}} \text{ a} \text{e} \text{ o} \text{n}$
 $\text{e}\overline{\text{t}}\overline{\text{r}}\overline{\text{e}}\overline{\text{c}}\overline{\text{a}}\overline{\text{i}}\overline{\text{t}}\overline{\text{e}} \overline{\text{m}}\overline{\text{p}}\overline{\text{x}}\overline{\text{o}}\overline{\text{e}}\overline{\text{i}}\overline{\text{s}} \cdot \text{e}\overline{\text{t}}\overline{\text{r}}\overline{\text{e}}\overline{\text{c}}\overline{\text{f}}\overline{\text{t}}\overline{\text{h}}\overline{\text{e}} \text{ n} \text{a}\overline{\text{c}} \overline{\text{n}}\overline{\text{c}}\overline{\text{r}}\overline{\text{x}}\overline{\text{o}}\overline{\text{w}}\overline{\text{k}} \text{ e}\overline{\text{b}}\overline{\text{o}}\overline{\text{l}} \overline{\text{n}}\overline{\text{i}}\overline{\text{k}}\overline{\text{e}} \text{ e} \text{n} \text{t} \text{o} \overline{\text{l}}\overline{\text{n}} \text{ n} \text{a} \text{i} \text{ e} \text{t} \text{c} \text{n} \overline{\text{o}}$
 $\overline{\text{q}}\overline{\text{n}}\overline{\text{p}}\overline{\text{e}}\overline{\text{t}}\overline{\text{r}}\overline{\text{a}}\overline{\text{f}}\overline{\text{n}} \text{ e} \text{t} \text{o}\overline{\text{y}}\overline{\text{a}}\overline{\text{a}}\overline{\text{b}} \cdot \text{A} \text{s} \overline{\text{s}}\overline{\text{o}}\overline{\text{n}}\overline{\text{e}} \text{ a} \text{e} \text{ o} \text{n} \overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{r}}\overline{\text{o}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}} \cdot \text{e}\overline{\text{y}}\overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{x}}\overline{\text{e}} \overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{s}}\overline{\text{n}}\overline{\text{i}}\overline{\text{m}} \overline{\text{n}}\overline{\text{k}}\overline{\text{a}}\overline{\text{m}}$
 $\text{e} \text{n} \text{m} \text{o} \text{o}\overline{\text{y}} \cdot \overline{\text{n}}\overline{\text{i}}\overline{\text{t}}\overline{\text{o}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}} \overline{\text{m}}\overline{\text{p}}\overline{\text{e}}\overline{\text{s}}\overline{\text{n}}\overline{\text{a}}\overline{\text{y}} \text{ x} \text{e} \text{ e}\overline{\text{y}}\overline{\text{n}}\overline{\text{a}}\overline{\text{a}}\overline{\text{a}}\overline{\text{c}} \overline{\text{n}}\overline{\text{s}}\overline{\text{o}} \cdot \overline{\text{n}}\overline{\text{t}}\overline{\text{e}}\overline{\text{y}}\overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}} \text{ a}\overline{\text{y}}\overline{\text{e}}\overline{\text{m}}\overline{\text{s}}\overline{\text{a}}\overline{\text{r}} \text{ n} \text{e}\overline{\text{r}}\overline{\text{s}}\overline{\text{e}} \overline{\text{q}}\overline{\text{m}}\overline{\text{p}}\overline{\text{m}}\overline{\text{a}}$
 $\text{e} \text{t} \overline{\text{m}}\overline{\text{a}}\overline{\text{y}} \cdot \overline{\text{i}}\overline{\text{o}}\overline{\text{r}}\overline{\text{a}}\overline{\text{n}}\overline{\text{n}}\overline{\text{i}}\overline{\text{n}}\overline{\text{s}} \text{ a} \text{e} \text{ a}\overline{\text{c}}\overline{\text{p}}\overline{\text{o}}\overline{\text{t}}\overline{\text{c}} \text{ a}\overline{\text{c}}\overline{\text{f}}\overline{\text{w}}\overline{\text{k}} \text{ e}\overline{\text{p}}\overline{\text{e}}\overline{\text{k}}\overline{\text{r}}\overline{\text{o}} \cdot \text{a}\overline{\text{c}}\overline{\text{m}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{t}}\overline{\text{e}} \text{ o}\overline{\text{y}}\overline{\text{h}}\overline{\text{e}}\overline{\text{n}}\overline{\text{e}}\overline{\text{c}}\overline{\text{p}}\overline{\text{c}}\overline{\text{o}}\overline{\text{n}} \text{ x} \text{e} \overline{\text{s}}\overline{\text{e}}\overline{\text{n}}\overline{\text{n}}$
 $\overline{\text{m}}\overline{\text{o}}\overline{\text{k}} \text{ a} \text{m} \text{o}\overline{\text{y}} \text{ e}\overline{\text{p}}\overline{\text{e}}\overline{\text{k}}\overline{\text{r}}\overline{\text{o}} \text{ x} \text{e} \overline{\text{n}}\overline{\text{i}}\overline{\text{n}}\overline{\text{e}}\overline{\text{m}}\overline{\text{s}}\overline{\text{a}}\overline{\text{r}} \overline{\text{c}}\overline{\text{i}}\overline{\text{t}}\overline{\text{k}} \cdot \text{a}\overline{\text{c}}\overline{\text{s}}\overline{\text{o}}\overline{\text{h}}\overline{\text{e}} \text{ a} \text{e} \text{ n} \text{e}\overline{\text{x}}\overline{\text{a}}\overline{\text{c}} \text{ n} \text{a}\overline{\text{c}} \text{ x} \text{e} \text{ o} \overline{\text{i}}\overline{\text{o}}\overline{\text{s}}$
 $\overline{\text{r}}\overline{\text{a}}\overline{\text{n}}\overline{\text{n}}\overline{\text{i}}\overline{\text{n}}\overline{\text{s}} \text{ e} \text{k} \text{m} \text{e} \text{e} \text{y} \text{e} \text{ x} \text{e} \text{ e}\overline{\text{y}}\overline{\text{o}} \overline{\text{m}}\overline{\text{p}}\overline{\text{e}}\overline{\text{y}}\overline{\text{x}}\overline{\text{o}}\overline{\text{e}}\overline{\text{i}}\overline{\text{s}} \text{ m} \text{a}\overline{\text{y}}\overline{\text{a}}\overline{\text{a}}\overline{\text{y}} \overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{o}}\overline{\text{n}} \text{ n} \text{i} \overline{\text{p}}\overline{\text{i}}\overline{\text{s}}\overline{\text{w}}\overline{\text{s}} \text{ o} \text{n} \text{ a}\overline{\text{c}}\overline{\text{n}}\overline{\text{e}}\overline{\text{r}}\overline{\text{s}}\overline{\text{e}}$
 $\overline{\text{e}}\overline{\text{o}}\overline{\text{r}}\overline{\text{a}}\overline{\text{i}} \overline{\text{n}}\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{a}}\overline{\text{c}} \overline{\text{q}}\overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{s}} \overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{i}}\overline{\text{n}}\overline{\text{t}}\overline{\text{a}}\overline{\text{t}}\overline{\text{y}}\overline{\text{s}}\overline{\text{n}}\overline{\text{e}} \cdot \text{e} \text{s} \text{x} \text{e} \text{m} \text{o} \text{t} \text{i} \text{c} \text{ e}\overline{\text{c}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{n}}\overline{\text{y}} \text{ e}\overline{\text{r}}\overline{\text{o}}\overline{\text{c}} \overline{\text{n}}\overline{\text{i}}\overline{\text{s}}\overline{\text{o}}\overline{\text{m}}\overline{\text{i}}\overline{\text{n}}\overline{\text{t}}$
 $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{a}}\overline{\text{r}}\overline{\text{e}} \cdot \text{P} \text{a} \overline{\text{r}}\overline{\text{o}}\overline{\text{m}} \text{ a} \text{e} \text{ a}\overline{\text{c}}\overline{\text{m}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{r}} \text{ t} \text{e} \overline{\text{c}}\overline{\text{c}}\overline{\text{s}}\overline{\text{i}}\overline{\text{x}} \overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{o}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}} \cdot \text{a}\overline{\text{c}}\overline{\text{n}}\overline{\text{o}}\overline{\text{x}} \text{e} \text{e} \overline{\text{r}}\overline{\text{o}}\overline{\text{y}}\overline{\text{n}} \overline{\text{q}}\overline{\text{m}}\overline{\text{p}}\overline{\text{e}}\overline{\text{c}}\overline{\text{r}}\overline{\text{o}} \cdot \text{a}\overline{\text{y}}\overline{\text{w}}$

¹) Streng genommen kann freilich zu dieser Zeit von der Erbauung eines »Klosters« noch nicht die Rede sein, weil außer Pachom und seinem Bruder überhaupt noch gar keine Mönche anwesend sind. Aber Pachom baut das Kloster bereits im Hinblick auf die Mengen, die zu ihm kommen sollen, und über diesen Punkt geraten die beiden Brüder in Streit.

²) *Βίος τοῦ ἁγίου Παχουμίου*, § 10. *Acta Sanctorum*, Maii Bd. III, S. 25 ff. — ³) Vgl. *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, Bd. IV, 2 Fasc., S. 539 ff. und S. 543 ff., die Fragmente IV und V. — ⁴) Es ist zu lesen $\overline{\text{m}}\overline{\text{z}}$ (vgl. die folgende Seitenzahl).

πεχαςц пачъ же ѣренхоеис епѣтѣма пакъ ѡκτѣκѣтѣ епѣма ѡαενεѣр ѡтеγнѣоу
 асѡмѣ пачъ. Итересеѣ де ѣзраѣ ѡμπμοу· асѣѡт ѣроуи ероѣ ѡси ѡωρанине
 асѣтѣи ероѣ мпнечѣоуернѣ¹. аγω πεχαςц пачъ же пхоеис петсоуи· же
 пейѡ μмос μμнине же анок пе пнос парарок катасарз· тепоу се оу
 монои же ѡнмоуѣ ерок ѡнμпенау же пасои аλλα ѡнμпоу еѡд
 епамоуѣ ерок же паеѡт· етѣетекнѣтѣ етѣαрнѣоу ѣроуи ѣнхоеис· ѡтоѣ
 де ѡωρанине асѡ ѡнзенинос μπολγтѣ μнзенаскнѣс ѡанероу μнечѣоу·
 μпѣса пай асѣκѣтѣ ѡси пецѣои· оуапаѣ Каѣои пе етρενѣα же етѣεμποлемос
 ѡтаγαау μμмас ѡμпеоуѣи ѡтасѣρμοναхос ѡнѣтѣ· ѡси пѣпѣа ѡтноириα
 катαѣ етѣнѣ же зенμнѣе зѣѡд· зензѣте зѣроуи· зенкема
 μн

де он же ерепенμнѣе ѡооп пай ан оуѣесноѣ зѣсарз· аλλα оуѣеѣархн
 μпѣзѣоуѣа оуѣеѣκосμѡκратѡр ѡтеникаѣе· оуѣенѣпѣа ѡтноириα етρεμѣ
 пнѣ· зαз де он ѡпирасмос ѡтѣйααμѡи ѣасѣγнѣомнѣ ерооу ѡси пαρѡμ·
 зѣѡтѣγнѣхѡрнѣс μпхоеис· етѣеоуαѡκιμн пачъ μптноѣре ѡзеникоуѣ· аγω
 аγархѣи ѡт оуѣнѣ ѡμпоуѡнѣр еѡд· асѡѡне де μпеоуѣи етесαααхѡс
 реѣ μпѣѡλλѣ апа пαλαμѡи. аγω пезпѣлитѣе емаѣ· оу монои ѡμпоуѣ
 ѡнѣр еѡд ѡμпешлнл μпѣаскнѣс· аλλα пезαѡнѣе зѣрѣз епечѣнт еμѣ
 мѡκмек еѡоу· есѣѣре μпмееѣе μпѡααе ѡтапечѡтнѣр хѡс ѡμпезαααααѣои·
 же пαααтоу ѡпетѣγααѣ ѡμпечѣнт· же ѡтоу петиααу епнѣѣте· аγω он
 пѣрѣпѣѣ о пачъ ѡроуѡѡ емаѣ· етρεѣтѣѣо μпечѣнт жеκас есѣαу епнѣѣте
 аγω ѡѣμпѡα μмос ѡμпαѡи етнαѡѡне Печпαρ[α]тн[реѣ] де он пе епѡαе
 ѡтасѣѡμѡи хѡсѣ· же ѡнзѣрѣз н[и]μ зѣрѣз епечѣнт· ѡтеРоуиαу де ѡси
 ѡααμѡи епѣκѣпѣс ѡтѣμнѣе зѣрѣи ѡнѣтѣ же асѣтѣи пачъ· ѡμμмееѣе
 μпечѣнт· аγт оуѣнѣ ѡμпоуѡнѣр еѡд· катαѣ ѡтапнѣѣте тαас пачъ етρεѣ
 пѣзѣе μмосѣ· еγѣѡѡѡ ѣαпαтα μмосѣ еѣте ѡпоуμпѣтхасѣнт еѣте ѡтѣпѣѣμнѣα
 ѡпѣαл· пѣγн зѣнтαѣѣс де μпκѣте μпμα етѣренѣѡλλѣ апа пαλαμѡи ѡнѣтѣ
 асѣѡκ ероуи еоуα ѡпѣтѣѣс асѣлнл· аγω ѡтеγнѣоу аγѣѡнѣр ѣроѣ ѡси
 зѣнзαμѡи ѡμпμα етѣμαу· ѡпоуѣнѣтѣр μптѣѣѣс аγμѣѡѡе зѣн μмосѣ
 ѡса пѣса аγω ѡса пай μмосѣ ѡѣе еѡαсѡѡне зѣн ѡпѣнѣμѣѡи аγω пѣрѣ[оу]α
 μмоу μпесμѣт² ѡγнγρз ѡпѣγнѣте· есѡѡ еѡд есѡ μмос же кαпμα
 ѣѡκ еѡд ѡтѣκ тѣ ѡκκѡ[.....]

.... alle Bitterkeit; so wie Paulus sagt³: »Alle Bitterkeit, allen Zorn, alles Geschrei legt von euch ab, sowie alle Schlechtigkeit.« Mit Eifer bat er den Herrn darum, ihm Gelegenheit zu geben, die anderen Gebote zu erfüllen, die in den heiligen Schriften geschrieben stehen.

Es geschah nun eines Tages, während sie beide ein wenig Schillfroh in das Wasser warfen, um es zum Trinken zu machen (?), da sprang sogleich ein Krokodil an jenen Ort: Johannes aber wandte sich um, lief ans Ufer und

¹) In der späteren boheirischen Rezension heißt es an dieser Stelle: аγт φѣ ероѣ пемпечѣтѣ пемпечѣαλαγх. Vgl. Annales du Musée Guimet, Bd. XVII, S. 27. — ²) oder ѡμпесμѣт. —

³) Kolosser 3, 8.

rief seinem Bruder zu: »Beeile dich, komme ans Ufer, damit das Krokodil dich nicht hinwegrafft!« Der aber lachte und sprach zu ihm: »O Johannes, denkst du, daß sie allein ihre Herren sind? — Keineswegs!« — Danach sprang es mit ihm hinauf in großer Frechheit. Während¹ es kaum noch drei Ellen von ihm entfernt war, füllte Pachom seine Hand mit Wasser, schleuderte es ihm ins Gesicht und sprach zu ihm: »Der Herr bedroht dich; daher komme nicht wieder an diesen Ort bis in Ewigkeit!« Sogleich tauchte es unter. — Als er aber aus dem Wasser heraufgestiegen war, lief ihm Johannes entgegen, küßte seinen Mund und seine Füße und sagte zu ihm: »Der Herr weiß, daß ich täglich sagte: Ich bin größer [älter] als du, in Hinsicht auf das Fleisch. Nun aber will ich dich seit dieser Stunde nicht nur nicht mehr meinen Bruder nennen, sondern von heute an werde ich dich meinen Vater nennen, wegen deines starken Vertrauens auf den Herrn.«

Johannes aber verharrte in einem strengen, asketischen Lebenswandel bis zu dem Tage seines Todes. Danach entschlief sein Bruder.

Es ist erforderlich, daß wir berichten über die Kämpfe, die mit ihm die bösen Geister veranstalteten, zu der Zeit, als er Mönch wurde; wie denn geschrieben steht²: »Kämpfe draußen — Furcht drinnen«; an anderer Stelle³: »Unser Kampf richtet sich nicht gegen Blut und Fleisch, sondern gegen die Herrschaften und Mächte, gegen die Weltherrscher dieser Finsternis, gegen die Geister der Bosheit unter dem Himmel«. Zahlreich sind jedoch auch die Versuchungen der Dämonen, die Pachom auszuhalten hatte, mit Erlaubnis des Herrn, zur Prüfung für ihn selbst und zum Nutzen anderer. Und sie begannen, ihm offen Widerstand zu leisten. Es geschah zu der Zeit, als er mit dem Greise Apa Palamon gemeinsam als Anachoret lebte, — da wandelte er nicht nur öffentlich in Gebet und Askese, sondern er kämpfte auch, um sein Herz zu behüten vor den bösen Gedanken, indem er an das Wort gedachte, das unser Heiland in dem Evangelium gesprochen hat⁴: »Selig sind, die rein in ihrem Herzen sind; denn sie werden Gott schauen.« Und es war dies sehr seine Sorge, zu reinigen sein Herz, damit er Gott schaue und seiner würdig sei in dem zukünftigen Äon. Und er gedachte auch wiederum an das Wort, das Salomon gesagt hat⁵: »Mit aller Sorgfalt behüte dein Herz!«

Als nun aber die Dämonen eine derartige Aufmerksamkeit an ihm bemerkt hatten, daß er sie beschämte in den Gedanken seines Herzens, da widersetzten sie sich ihm öffentlich, in dem Maße, wie Gott es ihnen gestattet hatte, ihn zu versuchen, indem sie ihn betören wollten, sei es in Herzensüberhebung, sei es in der Begierde der Augen.

Es gab Gräber in der Umgebung des Ortes, an dem der Greis Apa Palamon sich aufliegt, und er ging hinein in eines von den Gräbern und betete.

¹) Wörtlich: Wenn es kaum noch drei Ellen von ihm entfernt ist, — Pachom aber füllte seine Hand mit Wasser usw. — ²) 2. Korinther 7, 5. — ³) Epheser 6, 12. — ⁴) Matthäus 5, 8. — ⁵) Sprichwörter Salomons 4, 23. (Im Urtext: $\pi\alpha\lambda\lambda\alpha\iota\sigma\tau\epsilon\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma$.)

Und alsbald erschienen ihm Dämonen an jenem Ort, in des Grabes¹. Sie wandelten vor ihm her auf allen Seiten, wie es auf dem Wege der [oder: vor den]² hohen Beamten zu geschehn pflegt, und es war einer von ihnen, in Gestalt eines Heroldes³, in ihrer Mitte, welcher ausrief [und sagte]: »Macht Platz [dem Manne Gottes!« ist nach Analogie der boheirischen Lebensbeschreibung zu ergänzen]¹.

2.

Wir wenden uns nunmehr unserm zweiten Texte zu, in dem man wohl ein Bruchstück einer Predigt zu sehn hat. Auf welchen Verfasser sie zurückgeht, läßt sich nicht bestimmen. Ebenso geht aus dem Fragment nicht unmittelbar hervor, welcher Ketzler Gegenstand der Erörterung ist. Da es sich indes um verderbliche Lehren handelt, die der in Rede stehende Ketzler mit der heilsamen Lehre der Kirche vermischt haben soll, liegt immerhin die Vermutung nahe, daß Origenes gemeint ist: um so mehr, als die Christen in Ägypten gerade Origenes in besonderem Maße seiner verderblichen Lehren wegen verabscheuten. Diese Annahme wird vor allem auch durch die letzten Worte des Textes sehr nahe gelegt.

Was das Alter dieser Handschrift anlangt, so deutet schon in lediglich paläographischer Beziehung alles darauf hin, daß wir eine späte Handschrift vor uns haben. — In grammatischer Beziehung ist die Art der Anknüpfung des Akkusativus einigermaßen auffallend; so heißt es z. B.: $\alpha\chi\tau\omega\varsigma\ \tau\epsilon\tau\mu\alpha\iota\alpha$ — $\epsilon\alpha\chi\tau\omega\tau\ \pi\epsilon\chi\upsilon\eta\tau$ — $\tau\omega\mu\ \rho\omega\tau\tilde{\iota}$. — In orthographischer Beziehung fällt auf der ersten Spalte der zweiten Seite unseres Blattes die Schreibweise $\varrho\epsilon\iota\varsigma$ in der Verbindung $\varsigma\alpha\rho\tilde{\zeta}\ \varrho\epsilon\iota\varsigma\kappa\omicron\varsigma$ und wenige Zeilen vorher $\varrho\epsilon\iota\tau\tilde{\iota}\varsigma$ auf, zumal an anderer Stelle stets $\varrho\iota\varsigma$, $\varrho\iota\tau\tilde{\iota}\varsigma$, $\varrho\iota\tau\tilde{\iota}\varsigma$, $\varrho\iota\tau\omicron\omicron\varsigma$ geschrieben wird. Vielleicht darf man auf das Vorhandensein jener beiden nur durch wenige Zeilen voneinander getrennten außergewöhnlichen Formen die Vermutung gründen, daß der Schreiber des vorliegenden Textes bei seiner Arbeit an jener Stelle einen anderen, älteren Text benutzt hat, so daß er aus diesem Grunde von seiner gewöhnlichen Schreibweise abgewichen ist.

Daß das Ganze eine Predigt ist, ist zwar nicht durchaus sicher, immerhin aber recht wahrscheinlich. Wir lassen hier den Wortlaut folgen.

¹) Die Stelle ist dunkel. Mit der Bedeutung »Flügel« des Wortes $\tau\tilde{\iota}\eta\varsigma$ ist in diesem Zusammenhange schwerlich etwas anzufangen, und vollends unklar wird das Ganze durch die Wendung $\varrho\tilde{\iota}\pi\omicron\varrho\epsilon\tau\tilde{\iota}\eta\varsigma$. Man könnte freilich auch — eine Möglichkeit, auf die Hr. Dr. CRUM mich aufmerksam gemacht hat — an $[\epsilon]\tau\tilde{\iota}\tilde{\iota}$ »Unterteil« denken und müßte dann statt $\alpha\mu\tau\alpha\phi\omicron\varsigma\ \varrho\tilde{\iota}\mu\tau\alpha\phi\omicron\varsigma$ verbinden. Die Wendung bleibt indes auch so rätselhaft.

²) Vielleicht ist $\varrho\iota\eta\eta$ an dieser Stelle eine Verschreibung für $\varrho\iota\eta\eta$; eine Verschreibung, die, wie Hr. Dr. CRUM mir mitteilt, in späten Handschriften nicht selten vorkommen soll. Diese Annahme wird in dem vorliegenden Falle dadurch besonders wahrscheinlich gemacht, daß dem $\varrho\iota\eta\eta\ \tilde{\iota}\tilde{\iota}\varrho\eta\eta\tau\epsilon\mu\omega\eta$ die Wendung $\varrho\iota\eta\eta\ \alpha\mu\omicron\varsigma$ als Gegenstück unmittelbar vorangeht. So dürfte auch hier $\varrho\iota\eta\eta$ lediglich für $\varrho\iota\eta\eta$ stehen.

³) Den Hinweis darauf, daß $\kappa\upsilon\rho\tilde{\zeta}$ hier für $\kappa\iota\rho\tilde{\zeta}$ steht, verdankt der Verfasser ebenfalls einer brieflichen Mitteilung des Hrn. Dr. CRUM. — ⁴) Annales du Musée Guimet Bd. XVII S. 28.

der gesunden Lehre, die¹ er gehört hat in der Kirche von unseren Vätern, den Erzbischöfen. Diese Worte aber, welche gehören zu der gesunden Lehre, hat er genommen und hat sie niedergeschrieben, gleich als wären es die seinigen. Er hat seine Schlechtigkeit mit ihnen vermischt, wie einer, der Galle in Honig wirft. In welcher Weise wirst du, o Mensch, diese Galle von diesem Honig trennen können, um [ihn] zu essen? So wie du bekennst: »Das Gute zwar, das er geschrieben hat, werde ich annehmen; auf das Böse werde ich nicht achtgeben«. Denn wir haben auch in betreff anderer gehört, die zuerst ihr Herz an diesem erfreuten, danach aber seinem ganzen Irrtum zustimmten. Weswegen aber ist ihnen dies widerfahren, wenn nicht deshalb, weil sie das Gesetz übertreten haben und sich nicht eingerichtet haben gemäß dem Worte, das geschrieben steht²: »Rühre nicht daran, noch koste, noch tritt hinzu!«. Dies alles nämlich geschieht zum Verderben für den Verschmähenden, nach den Befehlen und den Lehren der Menschen. Was ist es nötig, daß wir lehren Gott zu preisen durch irrende Menschen, so wie andere, welche sagen über den Heiland [und sprechen³]: »Rühmt Gott! Wir wissen, daß dieser Mensch ein Sünder ist«. Oder was ist es für ein Fortschritt, daß du glaubst an den Sohn Gottes durch die Dämonen, die in den irrenden Menschen wohnen, so wie die, welche der Herr bedroht hat in dem Evangelium, als sie bekannt hatten: »Du bist der Sohn Gottes«, indem er sagt: »Verstummt!⁴! — Aber wenn wir wirklich erkennen wollen die Erkenntnis Gottes, so laßt [sie] uns erbitten von ihm oder von denen, in welchen er wohnt, — so wie diejenigen, welche geglaubt haben an den Christus, indem er von Petrus erkannt wurde, dem der Heiland bezeugt hat: »Fleisch und Blut haben dir dies nicht geoffenbart, sondern mein Vater, der in den Himmeln ist«⁵, — und sie werden es dich lehren. Darum fordert Salomon alle auf, die auf den Herrn hören wollen: »Betrinkt euch nicht mit Wein, in dem Roheit ist«⁶; sondern redet vielmehr mit den gerechten Menschen und spricht mit denen, die aufrichtig wandeln⁷.« In betreff der bösen Lehren aber werden uns die heiligen Schriften zeigen, daß wir uns von ihnen abwenden sollen, wie geschrieben steht: »Diese abscheulichen und eitlen Stimmen, — wolle sie nicht ertragen!«. Und über einige, die solches gelesen haben und sich davon abgewandt haben, heißt es folgendermaßen⁸: »Es wird nämlich eine Zeit kommen, und sie werden nicht die gesunde Lehre ertragen; sondern gemäß ihren eigenen Gelüsten werden sie sich Lehrer hervorbringen, nach denen [ihnen] ihre Ohren jucken, und sie werden ihre Ohren abwenden von der Wahrheit und werden kommen zu nichtigem Tand.« — Was uns selbst aber anlangt, so mögen seine Bücher uns zum Greuel werden, so daß wir überhaupt nicht in ihnen lesen⁹; besonders, weil er durch den

¹) Der Relativsatz bezieht sich auf *ⲡⲓⲅⲁⲥⲉ*, nicht auf *ⲧⲉⲥⲱⲩⲟ*. — ²) Kolosser 2, 22. — ³) Johannes-evangelium 9, 24. — ⁴) Wörtlich: »Schließt euren Mund!«. — ⁵) Matthäus 16, 16—17. — ⁶) Proverbia 23, 31 (Septuaginta); vgl. auch Epheser 5, 18. — ⁷) Wörtlich: »mit denen, die wandeln, die aufrichtig sind«. — ⁸) 2. Timotheus 4, 3—4. — ⁹) Auffallend ist die Konstruktion von *ⲉⲡⲓ* mit der Präposition *ⲉⲧ*.

damaligen Erzbischof¹ aus der Kirche herausgeworfen worden ist, um der verderblichen Lehren willen, die er an ihm gefunden hat. Er »orakelte²« nämlich in der Kirche zu Anfang, ehe man ihn hinausgeworfen hatte, wie wir gehört haben. Dies aber sind die trügerischen Worte, die wir gehört haben; denn sie stehn geschrieben in seinen Büchern. Erstlich sagt er: Die Seelen der Menschen waren im Himmel(?)

3.

Wir kommen schließlich zu unserem dritten Text, zu der Ansprache Jesu an seine Mutter Maria. Es handelt sich auch in diesem Falle um eine junge Handschrift. Leider ist auch dieses Dokument einer höchst eigenartigen, wohl sogar in ihrer Art einzig dastehenden Marienverehrung nur fragmentarisch auf uns gekommen. — Es lautet folgendermaßen:

ⲡⲥ

ⲓⲧⲉⲛⲁϥ ⲉⲡⲁⲛⲟⲥ ⲡⲉⲟⲟϥ· ⲥⲟϥⲱⲛⲧ Ⲙ ⲧⲁⲙⲁⲁϥ ⲛⲉ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲟϥⲱⲛⲣⲉ· ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉⲛⲧⲁⲣⲧⲱⲟϥⲛ ⲓⲁⲣⲟⲓ ⲙⲡⲣⲓⲥ ⲡⲉⲃⲟⲧ ⲡⲣⲟⲟϥ ⲉⲓ ⲓⲛⲧⲟϥⲛⲁⲗⲁⲣⲛ· ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉⲛⲧⲁⲓⲕⲓⲙ ⲓⲛⲧⲟϥⲙⲛⲧⲣⲁ ⲉⲓⲟ ⲡⲉⲣⲛⲑⲟⲥ³ ⲉⲣⲉⲧⲟϥⲙⲛⲧⲣⲁ ⲱⲟⲧⲙ ⲉⲣⲱⲓ· ⲉⲓⲣⲙⲟⲟⲥ ⲓⲛⲧⲟϥⲛⲁⲙ ⲙⲡⲁ[ⲉⲓⲱ]ⲧ ⲓⲛⲙⲡⲛⲣⲉ· Ⲉⲱⲭ[ⲉ ⲁ]ⲣⲓⲗⲟⲟⲗⲉ ⲙⲙⲟⲓ ⲓⲛ[ⲧⲁ]ⲙⲓⲛⲧⲕⲟϥⲓ ⲁⲛⲟⲕ ⲓⲱ ⲧⲡⲁⲣⲉⲓⲥⲉⲣⲁⲑⲛ ⲉⲧⲟϥⲁⲁⲃ ⲥⲡⲉⲗⲉ ⲙⲙⲟ· ⲧⲁⲣⲱⲗⲥ ⲉⲣⲟ ⲓⲛⲡⲣⲁⲱⲥⲉ ⲡⲧⲁⲙⲓⲛⲧⲕⲟϥⲧⲉ· ⲁϥⲱ ⲟⲛ ⲡⲟⲉ ⲡⲧⲁⲣⲧⲡⲉⲓ ⲉⲣⲱⲓ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲟϥⲱⲛⲣⲉ· ⲁϥⲱ ⲡⲟϥⲙⲟⲛⲟⲥⲉⲛⲛⲥ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲙⲟⲛⲟⲥⲉⲛⲛⲥ ⲙⲡⲉⲱⲧ· ⲁⲛⲟⲕ ⲓⲱ ⲧⲡⲁⲥⲧⲟⲗⲓⲗⲉ ⲙⲙⲟ· ⲁϥⲱ ⲡ[ⲧⲁ]ⲁⲥⲡⲁⲗⲉ ⲙⲙⲟ ⲉⲧ[ⲟ]ϥⲧⲁⲡⲣⲟ ⲙⲡⲁⲉⲓⲱⲧ ⲓⲛⲧⲙⲛⲧⲉ ⲡⲧⲁⲣⲥⲉⲗⲓⲕⲛ ⲧⲡⲣⲥ ⲡⲡⲁⲣⲥⲉⲗⲟⲥ· Ⲉⲱⲭⲉ ⲁⲣⲧⲉⲕⲓⲃⲉ ⲛⲁⲓ ⲱ ⲧⲁⲙⲁⲁϥ ⲓⲛⲧⲁⲙⲓⲛⲧⲕⲟϥⲓ· ⲉⲓⲥ ⲡⲉⲣⲱⲟϥ⁴ ⲙⲙⲟⲟϥ ⲡⲱⲛⲓⲗ ⲙⲡⲡⲁⲣⲁⲗⲓⲥⲟⲥ ⲥⲱⲕ ⲉⲃ[ⲟ]ⲗ ⲓⲁⲣⲱ ⲥⲱ ⲡⲉ⁵ ⲉⲃⲟⲗ ⲡⲣⲛⲧⲟϥ· Ⲉⲱⲭⲉ ⲁⲣⲡⲱⲧ ⲡⲙⲙⲁⲓ ⲉⲣⲣⲁⲓ ⲉⲕⲛⲙⲉ ⲓⲛⲧⲁⲙⲓⲛⲧⲕⲟϥⲓ ⲉⲣⲉⲓⲣⲱⲣⲱⲗⲛⲥ ⲁⲱⲕⲉⲓ ⲡⲥⲱⲓ ⲉⲙⲟϥⲟϥⲧ ⲙⲙⲟⲓ· ⲙⲟϥⲱⲧⲧ ⲡⲉ⁵ ⲡⲟⲓⲗⲛⲙ ⲡⲧⲡⲉ ⲉⲙⲡⲉⲧⲕⲱⲗϥ ⲙⲙⲟ ⲱ ⲧⲁⲙⲁⲁϥ ⲓⲛⲧⲡⲉ ⲁϥⲱ ⲓⲛⲧⲙⲡⲕⲁⲣ· ⲧⲉⲣⲧⲁⲥⲓⲛϥ ⲡⲡⲁⲣⲁⲓ ⲡⲁⲣⲁⲛⲉⲭⲉⲣⲟϥⲱⲛ· ⲧⲉⲭⲟⲥⲉ ⲡⲡⲁⲣⲁⲓ ⲡⲁⲣⲁⲓⲥⲉⲣⲁⲑⲛ· ⲧⲉⲥⲙⲁⲙⲁⲧ ⲡⲁⲣⲁⲛⲉⲣⲟⲛⲟⲥ· ⲡⲥⲟⲙ

ⲡⲥ

ⲡⲙⲡⲛⲣⲉ ⲙⲡⲡⲧⲁⲥⲙⲁ ⲧⲡⲣⲟϥ ⲡⲙⲡⲛⲣⲉ ⲛⲁⲣϥⲡⲟⲧⲁⲥⲥⲉ ⲡⲉ· ⲛⲉ ⲡⲧⲟ ⲧⲁⲙⲁⲁϥ ⲓⲛⲧⲙⲡⲕⲁⲣ· ⲁⲛ[ⲟ]ⲕ ⲓⲱ ⲧⲡⲁⲥⲙⲥⲟ ⲓⲛⲧⲟϥⲱⲓ ⲓⲛⲡⲁⲣⲟⲛⲟⲥ ⲓⲛⲧⲙⲡⲕⲁⲣ ⲙⲙⲟⲓ· ⲉⲱⲭⲉ ⲁⲡⲓⲐⲟϥⲁⲁⲓ ⲙⲉⲥⲧⲱ ⲉⲧⲃⲛⲛⲧ· ⲁⲛⲟⲕ ⲓⲱ ⲧⲡⲁⲣⲉⲓⲛ[ⲉ]ⲧⲟϥⲁⲁⲃ ⲧⲡⲣⲟϥ ⲉⲓ ⲡⲥⲉⲡⲣⲟⲥⲕⲛⲉⲓ ⲡⲉ ⲛⲉ ⲡⲧⲟ ⲡⲉ ⲧⲙⲁⲁϥ ⲙⲡⲛⲟϥⲧⲉ· ⲛⲁⲓⲁⲧⲉ ⲡⲧⲟ Ⲙ ⲙⲁⲣⲓⲁ ⲡⲣⲁⲛ ⲡⲣⲁⲱⲥ· ⲛⲁⲓⲁⲧⲉ ⲡⲧⲟ ⲡⲣⲱⲕⲙⲟⲥ ⲡⲡⲉⲭⲉⲣⲟϥⲱⲛ· ⲡⲥⲟⲗⲥⲗ ⲡⲡⲥⲉⲣⲁⲑⲛ· ⲛⲁⲓⲁⲧⲉ ⲡⲧⲟ ⲧⲣⲉⲥⲧⲁⲛⲓⲟ ⲙⲡⲥⲱⲛⲧ ⲧⲡⲣⲥ· ⲱ ⲧⲁⲡⲁⲁϥ ⲁϥⲱ ⲧⲁⲱⲃⲉⲣ ⲧⲁⲥⲣⲟⲟⲙⲡⲉ ⲉⲧⲛⲉⲥⲱⲥ ⲉⲧⲭⲛⲕ ⲉⲃⲟⲗ ⲧⲉⲣⲓⲁⲓⲃⲉ ⲉⲧⲧⲁⲉⲛϥ ⲧⲁⲙⲁⲁϥ ⲉⲧⲉⲙⲡⲓⲗⲁⲁϥ ⲡⲭⲃⲛ ⲡⲣⲛⲧⲥ ⲉⲛⲉⲣ· ⲛⲁⲓⲁⲧⲉ ⲡⲧⲟ ⲱ ⲧⲉⲧⲧⲃⲃⲛϥ ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲧⲡⲣⲧⲛ ⲙⲡⲧⲃⲃⲟ· ⲁⲓⲟⲉⲓⲗⲉ ⲉⲣⲟ ⲁⲣⲱⲱⲡⲉ ⲉⲣⲟϥⲁⲁⲃ· ⲛⲉ ⲁⲡⲓⲡⲉⲧⲟϥⲁⲁⲃ ⲙⲡⲧⲡⲣⲥ ⲟϥⲱⲣ ⲓⲛⲧⲟϥⲙⲛⲧⲣⲁ ⲉⲧⲉⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ· ⲡⲧⲟ ⲟϥⲡⲉⲧⲐⲟϥⲁⲁⲃ ⲧⲁⲣ

¹) Wörtlich: »durch den Erzbischof, welcher zu jener Zeit war«. — ²) Das Wort *χρηματιζε* wird an dieser Stelle unverkennbar ironisch gebraucht, um den Eindruck des Lächerlichen hervorzurufen. — ³) *ερηφος* offenbar statt *ἄρηφος*. — ⁴) Wohl eine Verschreibung für *[ε]περωϥ*. — ⁵) Form des Dativus, bestehend aus der Präposition *π* und dem Suffix der 2. Sing. fem.: »trinke dir [oder »für dich«] aus ihnen«. Wenige Zeilen weiter: *μοϥϣⲧⲧ* *πⲉ* »suche dir«.


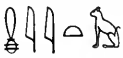
ω τμαα[γ] ογπετογααδ ου πενταρχνος ληοκ πενταρχιαρζ ηρητε· ρσ[ωμτ]
 ερογν ερραϊ ω τ[α]μααγ ητ[ε]σογωη[τ] αγω ητεεμε γε ληοκ πενταρχωρ
 ρητογμντρα μψις πεβοτ ηροογ· σογη ηεεποτογ ετμαγε ημμε γε ητοογ
 πενταρχωμτ λπογερωτε ηλουκον ετγηνογεκιβε ετογααδ· ω τηαρρε¹ Ηελεη
 εωρμ ερογν ερραϊ ητεσογωητ γε τταυρο ηταςτην ερωϊ ληναγ ει ρηγηνογμντ




. . . . und siehe meinen großen Ruhm. Erkenne mich, o meine Mutter, daß ich dein Sohn bin; ich, den du getragen hast neun Monate, die Tage², in denen ich in deinem Mutterleibe war. Ich, der ich mich bewegt habe in deinem Mutterleibe, während ich ungeboren war und dein Mutterleib verschlossen war über meinem Munde, da ich saß zur Rechten meines Vaters im Himmel. — Wenn du mich empfangen hast in meiner Kindheit, so will auch ich dich empfangen auf den Flügeln der Cherubim und will die heiligen Seraphim dich beschützen lassen. Ich will dich empfangen in der Freude meiner Gottheit, und wie du geküßt hast meinen Mund, mich, deinen Sohn, deinen einzigen, der ich der einzige des Vaters bin, — so will auch ich dich schmücken und dich küssen auf deinen Mund mit meinem Vater, inmitten der ganzen Heerschar der Engel. — Wenn du mir Brust gegeben hast, o meine Mutter, in meiner Kindheit, — siehe, die Ströme von Lebenswasser des Paradieses ziehen dahin unter deinem Munde: trinke aus ihnen! — Wenn du mit mir geeilt bist hinab nach Ägypten, in meiner Kindheit, als Herodes mir nachstellte, mich zu töten, so suche dir das Jerusalem des Himmels, da niemand ist, der dich hindert, o meine Mutter, im Himmel und auf der Erde. — Du bist bei mir geehrt, mehr als die Cherubim; du bist bei mir erhaben, höher als die Seraphim: du bist gesegnet, mehr als die Throne. Die Kräfte des Himmels und alle Ordnungen des Himmels werden sich dir unterordnen, denn du bist meine Mutter auf der Erde. Ich selbst werde dich neben mich setzen auf meinen Thron zu meiner Rechten. — Wenn die Juden dich gehaßt haben um meinetwillen, so will ich hingegen alle Heiligen kommen lassen, und sie werden dich anbeten: denn du bist die Mutter Gottes. — Heil dir, o Maria, freudiger Name! Heil dir, du Lobgesang der Cherubim, du Trost der Seraphim! Heil dir, du Lebensspenderin aller Kreatur! O meine Mutter und meine Freundin! Meine schöne und vollendete Taube, herrliches Lamm! Meine Mutter, an der niemals irgend ein Fehler ist! Heil dir, du Reine; ich bin die Quelle der Reinheit. Ich habe bei dir Wohnung genommen, du bist heilig geworden; denn der Heilige des Alls hat in deinem Mutterleibe gewohnt, welcher ich bin. Du nämlich bist etwas Heiliges, o Mutter: etwas Heiliges ist auch, was du geboren hast. Ich bins, der Fleisch geworden ist in deinem Leibe. Blicke in mein Angesicht, o meine Mutter, und erkenne mich und wisse, daß ich es bin, der ich gewohnt


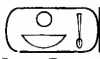


¹) Zu ergänzen ist die wohl durch ein Versehen des Schreibers ausgelassene Silbe **уос: парεεнос**. — ²) Es ist nicht klar, ob man in dem **ηροογ** eine selbständige Apposition zu **ηεβοτ** zu sehen hat oder einen Status absolutus, zu dem **ηεβοτ** dann als Status constructus gehören müßte (vgl. die folgende Anmerkung).

habe in deinem Mutterleibe neun Monate von Tagen¹ hindurch. Erkenne die Lippen, die mit dir sprechen, denn sie sind es, die gesogen haben deine geistliche Milch, welche in deinen heiligen Brüsten war. O weise Jungfrau! Blicke in mein Angesicht und erkenne mich, daß der Mund, der meinen Mund geküßt hat in der Stunde, da ich auf deinen Füßen . . .

Miszellen.

Zur Datierung der Grabinschriften des Gaufürsten *Intf* von Hermonthis aus der Zeit der 11. Dynastie in London, Kopenhagen und Berlin. — Die von SCOTT-MONCRIEFF veröffentlichte (*Egyptian stelae in the British Museum* I Taf. 55), von LANGE vor kurzem eingehend behandelte (*Sitzungsber. d. Berl. Akad. d. Wiss.* 1914, 991 ff.) neue Inschrift des Gaufürsten von Hermonthis , Sohnes der , zu London, enthält in Z. 3 eine von LANGE unerklärt gelassene Stelle, die mir eine nähere Datierung für das Denkmal und seine Geschwister in Kopenhagen und Berlin zu geben scheint.


Der Tote schließt die Aufzählung der Reichtümer², die er sich erworben habe (ägypt.  »machen«), mit den Worten:  »bestehend aus dem, was mein eigener Arm (*hps*)³ machte und aus dem, was mir  machte, weil er mich so sehr liebte«.


Es ist klar, was dieses  sein muß. Es kann nur der Name des Königs sein, unter dem der Gaufürst lebte. Dieser König ist uns denn auch wohlbekannt. Es ist der vorletzte König der 11. Dynastie  mit dem Geburtsnamen Mentu-hotp, der König, dessen Pyramidentempel bei Der el bahri von NAVILLE und HALL aufgedeckt worden ist. Daß der Königsname in unserer Inschrift ohne den üblichen Namensring steht, ist eine Besonderheit der 11. Dynastie, vgl. NAVILLE, *The XIth dynasty temple at Deir el-Bahari* I pl. 12 B. 17 E.; II pl. 18. 22. Leiden V. 3, 5. Die Horizontallegung des Zeichens  aber ist ja aus der Schreibung  für *mꜣ-hrw* genügend bekannt.

KURT SETHE.

Bíos ἀπρόσκοπος. ERMAN (*Sitzungsber. d. Berl. Akad., Phil.-hist. Kl.* 1914, 268) hat in diesen Worten der Hermapion'schen Obeliskensübersetzung scharf-


¹) An dieser Stelle ist *ἡμέρας* offenbar als Status absolutus und *ἡμεῶν* als der dazugehörige Status constructus aufzufassen (vgl. die vorhergehende Anmerkung). — ²) In dieser Aufzählung lese ich hinter *hbs-w* zunächst *bjs pr-hl* »Kupfer des Schatzhauses«, dann *jt bd-t* »Gerste und Spelt.«









³) So LANGE zweifelnd im Text; die Tafel zeigt aber deutlich, daß wirklich so und nicht das Zeichen für *ichm* dasteht. — Vgl. Urk. I 151: »ich lebte von meinen Dingen, ich schlachtete von meinen Ziegen«  »von dem, was ich gemacht hatte (oder: mir machte?) mit meinem eigenen Arm«.



sinnig das Äquivalent des ägyptischen  vermutet und will daher diesem uralten Ausdruck, den jeder von uns nach Gutdünken in seiner Weise zu übersetzen pflegt, die Bedeutung »Leben und Genuß«, d. i. ein genußreiches Leben, geben.

Was ist aber ἀπρόσκορος? Die griechischen Lexika kennen ein solches Wort nicht, und es dürfte auch schwer sein, eine Etymologie dafür zu finden. ERMAN leitet es wohl von πρόσκορος »Überdruß erregend«, »ekelhaft« ab, so daß es eine Nebenform des gut belegten ἀπροσκορής »keinen Überdruß erregend« wäre. Eine solche Bedeutung scheint indes für unsern Fall gar nicht zu passen.


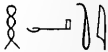
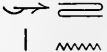





















L. DINDORF, dem HAUPT (in STEPHANUS' Thes.) und CLARK (in seiner neuen Ausgabe des Ammianus Marcellinus) gefolgt sind, hat denn auch bei dem Hapaxlegomenon ἀπρόσκορος unserer Stelle vielmehr Verderbnis aus ἀπρόσκοπος vermutet, das »ohne Anstoß«, »sicher«, »ungefährdet« bedeutet und gerade auch vom Leben (βίος, ζωή) gebraucht wird (s. STEPHANUS sub voce). Dieser Emendation würde die Übersetzung »Leben und Glück«, die ich selbst bisher für ενη-ως zu gebrauchen pflegte, ungefähr entsprechen.

Vielleicht ist aber nicht das ρ von ἀπρόσκορος in π zu emendieren, sondern mit einer viel leichteren Emendation das vorhergehende σ in ε. ἀπρόσκερος für ἀπρόσκαρος würde nämlich der Schreibung κερῶ für καιρῶ entsprechen, die nach GELENIUS die Handschrift in den Worten ἐν παντὶ διαμενεῖ καιρῶ aufweisen soll. πρόσκαρος bedeutet »zeitlich«, »vergänglich«; βίος ἀπρόσκαρος würde also ein »nicht zeitliches Leben« sein. Eine solche Bedeutung würde zu der Verwendung von  in den ägyptischen Texten der späteren Zeiten, denen der Ausdruck zu einer festen Verbindung, zu einem Worte ενη-ως geworden ist, wohl passen. Für die älteren Zeiten, die ενη und ως als zwei parallele Dinge behandeln, müßte man danach für ως eine Bedeutung wie »Dauer«, »Ewigkeit« voraussetzen, wenn anders die spätere Deutung eine alte Grundlage gehabt haben soll.

Nun steht aber an der Stelle des Obeliscus Flaminius, die dem δεδώρημαί σοι βίον ἀπρόσκορον bei Hermapion zu entsprechen scheint (ERMAN S. 268), nicht einfach   , sondern    »ich habe dir alles Leben, Dauer und ως gegeben«, sodaß das βίος ἀπρόσκορος sehr wohl eine Wiedergabe dieses  sein könnte, das in  »Dauer« ein gutes Äquivalent des oben vermuteten ἀπρόσκαρος enthalten würde.









Gibt das βίος ἀπρόσκορος aber wirklich  und nicht einfach  wieder, so geht uns damit wieder die willkommene Identifikation von ως mit ἀπρόσκορος bzw. ἀπρόσκοπος oder ἀπρόσκαρος verloren, und es bleibt nach wie vor eine offene Frage, was das nur im Parallelismus oder in Verbindung mit ενη »Leben« gebrauchte Wort eigentlich bedeutete.

Daß die griechische Übersetzung bei Hermapion nur einen problematischen Wert haben konnte, daß sie im günstigsten Falle nur die Vorstellung wiedergeben würde, die man in der Spätzeit von der Bedeutung eines uralten Symbols hatte, darüber konnte ja aber von vornherein kein Zweifel sein. KURT SETHE.

Das Wort für Bett im Neuägyptischen. — Das aus *Orb.* 13, 3 bekannte Wort  hat bereits BRUGSCH im Wb. mit »Bank, Ankareb« wiedergegeben. Seither wurde es jedoch vielfach (BUDGE, *Reading Book*²; PETRIE, *Egyptian tales*; MASPERO, *Contes populaires*) mit »Matte« übersetzt. Die Frage wird zugunsten BRUGSCH' entschieden durch ein Ostrakon in Kairo (DARESSY, Kat. Nr. 25242), wo in einem Verzeichnis hintereinander angeführt werden:                       . Diese Konstatierung ist kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse: das Bettgestell, das uns als Inventarstück eines Bauern- oder Arbeiterhauses (so im zit. Ostrakon) entgegentritt, ist offenbar kein Luxusgegenstand, sondern gehört ebenso wie sein heutiges Gegenstück, das Angareb, in Nubien zum unentbehrlichen Hausrat auch des niederen Volkes. F. Graf CALICE.

Verbindung von **pecj-** mit dem Qualitativ. — LUDWIG STERN sagt in seiner Koptischen Grammatik § 172: »Von den verbalen Qualitativformen leitet **pecj** nicht ab: doch ist **pecjmooyt** (Toter, Leiche) eine Ausnahme, es gilt als Substantiv *m.*« In seinen Koptischen Miszellen CXIV fügt O. von LEMM die sahidische Form **pecjmooyt** und die faijumischen Formen **pecjmaoyt** und **lecjmaoyt** hinzu: außerdem bringt er noch eine andere Verbindung von **pecj-** mit dem Qualitativ bei: **pecjbnj** γυμνός. nudus. Diese Beispiele kann ich noch um eins vermehren: **pecjzhr** (2. Petr. 3. 3: lud. 18) homo (qui est) acutus, das griech. ἐμπαίκτης wiedergebend. — Eigentlich ist es auffallend, daß sich so wenige derartige Zusammensetzungen finden: denn von sprachlicher Seite steht ihnen nichts im Wege.

H. WIESMANN.

Adobe. — Daß das alte ägyptische Wort         *db.t* sich im kopt. τωβε und im arab. طوب erhalten hat, ist allgemein bekannt. Weniger bekannt dürfte es sein, daß es sich auch in abendländischen Sprachen findet. Aus dem Arabischen ist nämlich das Wort als *adobe* ins Spanische übergegangen. Im *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española* (Décimatercia Edición. Madrid 1899) liest man darüber: Adobe (Del ár. الطوب, atob, ladrillo) m. Masa de barro mezclado á veces con paja, de forma de ladrillo y seco al sol, que se emplea en la construccion de paredes ó muros. Aus dem Spanischen ist dann das Wort in das amerikanische Englisch übernommen worden. JAMES A. H. MURRAY, *A New English Dictionary on historical principles* (Oxford 1888) sagt darüber: Adobe, also adobi, -ie [... Adopted in U. S. from Mexico, and popularly made into dobie ...]. An unburnt brick dried in the sun. Selbst im Französischen scheint es gebraucht zu werden. Zwar findet es sich nicht in dem Wörterbuch der Akademie, wohl aber bei E. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Suppl. (Paris): Adobe, s. m. Nom, au Mexique, d'une construction de lattes et de terre.

H. WIESMANN.

FRIEDRICH RÖSCH,

geboren am 1. August 1883 in Backnang (Württemberg),
gestorben am 29. August 1914 in Raon l'Étape (Frankreich).

Der Krieg hat auch von unserer Wissenschaft schon ein Opfer gefordert. In den letzten Augusttagen ist FRIEDRICH RÖSCH im Alter von 31 Jahren in Frankreich den Heldentod fürs Vaterland gestorben.

RÖSCH war zunächst auf koptischem Gebiet tätig, und seine tüchtige Dissertation über den achminischen Dialekt (1909) wie seine musterhafte Ausgabe der Straßburger achminischen Bruchstücke des I. Clemensbriefes (1910) zeigen, wie viel von seinen Forschungen in der koptischen Sprache und Literatur noch zu erwarten war. Dann wurde seine wissenschaftliche Arbeit durch die Tätigkeit unterbrochen, die er im Dienste der amerikanischen Mission in Algerien entwickelte. Drei Jahre lang hat er hier in idealster Weise gewirkt¹ und dabei auch zu wissenschaftlichen Aufgaben Zeit und Kraft gefunden. In seinen Mußestunden beschäftigte sich RÖSCH mit den Berbersprachen, und es war u. a. seine leider nicht verwirklichte Absicht, aus seiner lebendigen Kenntnis der Sprache heraus eine kurzgefaßte kabyliche Grammatik für Ägyptologen zu schreiben. In der Ägyptischen Abteilung der Königlichen Museen mehrfach vorübergehend beschäftigt, hat sich RÖSCH die archäologischen Kenntnisse erworben, die ihn befähigten, vor einem Jahre die Assistentenstelle am Kaiserlich Deutschen Institut für ägyptische Altertumskunde zu Kairo zu übernehmen. In dieser Stellung hat er noch im Winter des letzten Jahres bei den Ausgrabungen in Tell el-Amarna mitgewirkt.

Wer RÖSCH näher kannte, der weiß, daß seine wissenschaftliche Entwicklung gerade in dem Augenblick abgebrochen worden ist, wo sie in die Bahnen einlenkte, die ihn zu großen Leistungen geführt hätte. RÖSCH gehörte zu den Forschern, die den Geist der Vergangenheit in der Gegenwart erlebten, und so durfte man von ihm einmal wahrhaftige und lebendige Schilderungen des heutigen Ägypten auf dem Hintergrund der Kultur des Pharaonenreiches erwarten. Vielleicht darf ich hier die Worte eines Briefes hersetzen, in dem RÖSCH seine ersten ägyptischen Eindrücke schildert und sich seine zukünftigen Aufgaben zu stellen sucht: »Ich bin mir noch nicht recht klar darüber, ob mich das alte oder das neue Ägypten mehr zieht; vielleicht darf man sich aber die Frage gar nicht so stellen, sondern muß Ägypten in seiner Vergangenheit und Gegenwart gemeinsam zu erleben suchen: „Siehe, es wandeln die nahen vereint und die fernen Geschlechter.“

So muß auch dieser Nachruf eines früh Vollendeten mit der Klage über das nicht Vollendete schließen, aber ebenso tief ist die Trauer um den vortrefflichen Menschen, der, früh zum festen Charakter gereift, durch seine lautere ideale Gesinnung überall, wohin ihn der Lebensweg führte, der weiteren Menschheit ebenso zum Segen geworden ist wie seinem Vaterland, für das er in den Tod gegangen ist.

¹) Einen tiefen Einblick in diese Tätigkeit gestatten die in den letzten Nummern der »Christlichen Welt« erschienenen Briefe des Verstorbenen.

Erschienenene Schriften.

- A. Alt, Pharaon Thutmosis III. in Palästina (Palästina-Jahrbuch d. Deutschen evang. Instituts für Altertumswissensch. d. heil. Landes zu Jerusalem X, S. 53—99). Berlin 1914.
- A Babylonian Vase with quadrilingual inscription (Bulletin of the New York Public Library, vol. 18, May 1914, Nr. 5, S. 438—439, mit Tafel). — Enthält die bekannte Xerxes-Inschrift.
- Fr. W. von Bissing, Vom Wadi Es S'aba Rigale bei Gebel Silsile, mit Beiträgen von Dr. H. Kees (Sitzungsber. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wissensch., philos.-philol. u. hist. Kl., 1913). 8. 20 S. mit 3 Taf. und 5 Beiblättern. München 1913.
- —, Ägyptische Bronze- und Kupferfiguren des Mittleren Reichs (Athen. Mitteilungen 1913, S. 239—262, mit 3 Taf.).
- —, Denkmäler zur Geschichte der Kunst Amenophis' IV. (Sitzungsber. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wissensch., philos.-philol. u. hist. Kl., Jahrgang 1914, 3. Abhandl.). 8. 19 S. und 10 Taf. München 1914.
- —, Die Reliefs vom Sonnenheiligtum des Rathures. Vorläufiger Bericht über einige Ergebnisse bei ihrer Bearbeitung (Sitzungsber. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wissensch., philos.-philol. u. hist. Kl., 1914, 9. Abhandl.). 8. 18 S. München 1914.
- P. A. A. Boeser, Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. — VII. Die Denkmäler der saïtischen, griechisch-römischen und koptischen Zeit. Fol. IV und 11 S. mit 51 Abb. auf 19 Taf. und 6 Abb. im Text. Haag 1915.
- Ludwig Borchardt, Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1913—14. Vorläufiger Bericht (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin, Dezember 1914; Nr. 55, S. 3—45, mit 5 Blättern Abb. und 12 Abb. im Text).
- E. A. W. Budge, Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt. Edited with English Translation. 8. LXXV und 404 S., mit 58 Taf. London 1913. — Dazu ausführliche Besprechung von Crum in Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellsch. Bd. 68 (1914), S. 176—184.
- —, Coptic Martyrdoms, etc. in the Dialect of Upper Egypt. London 1914.
- —, The Rosetta Stone. 4. 8 S., eine Tafel. London 1913.
- Jean Capart, Les Monuments dits Hyesos (Recherches d'Art Égyptien I = Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles. XXVII, 1913, p. 121—156). 4. 46 S. und 29 Abb. Brüssel 1914.
- —, Un roman vécu il y a vingt-cinq siècles. Histoire d'une famille sacerdotale égyptienne aux VII^e et VI^e siècles av. J.-C. par Pétisis fils d'Essemtou. Brüssel 1914.
- Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée au Caire. — Vol. 71. Georges Legrain, Statues et Statuettes de rois et particuliers. Tome III. Nos 42192—42250. 4. 103 S. und 53 Taf. Kairo 1914.
- N. de G. Davies, Five Theban Tombs (Archæological Survey XXI). XII u. 49 S., 43 Tafeln. London 1913.
- Adolf Erman, Die Obelikenübersetzung des Hermapion (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1914, IX).
- —, Unterschiede zwischen den koptischen Dialekten bei der Wortverbindung (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1915, X).
- Alan H. Gardiner, The map of the Gold Mines in a Ramesside Papyrus at Turin (The Cairo Scientific Journal, No. 89. Vol. VIII. February 1914). Alexandria 1914.
- —, New Literary Works from Ancient Egypt (The Journal of Egyptian Archæology, Vol. 1. Part II. April 1914, p. 100—106).

- A. H. Gardiner, J. G. Milne, Herbert Thompson, *Theban Ostraca*, edited from the originals, now mainly in the Royal Ontario Museum of Archaeology, Toronto and the Bodleian Library, Oxford. 8. 214 S. und 12 Taf. London u. Oxford 1913.
- A. van Gennep und G. Jéquier. *Le Tissage aux Cartons et son Utilisation décorative dans l'Égypte ancienne*. Neuchâtel 1915.
- Hermann Grapow. Über die Wortbildungen mit einem Präfix *m-* im Ägyptischen (Abhandl. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1914, Nr. 5). 4. 33 S. Berlin 1914.
- —, Über einen ägyptischen Totenpapyrus aus dem frühen mittleren Reich (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1915, XXVII. S. 376—384).
- E. Guimet, *Les Portraits d'Antinoë au Musée Guimet* (Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'art, tome cinquième). 4. 40 S., 47 Taf. Paris.
- Konrad Hoffmann, *Die theophoren Personennamen des älteren Ägyptens*. Mit Vorwort von Adolf Erman (Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, hrsg. von Kurt Sethe. VII, 1). 4. 80 S. Leipzig 1915.
- Theodor Hopfner, *Der Tierkult der alten Ägypter nach den griechisch-römischen Berichten und den wichtigsten Denkmälern* (Denkschriften d. Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Kl. 57. Bd., 2. Abhandl.) 4. 201 S. Wien 1914.
- Johann Georg, Herzog zu Sachsen, *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens*. 8. X. und 80 S., mit 239 Abb. auf Tafeln. Leipzig und Berlin 1914.
- H. O.-Lange, Eine neue Inschrift aus Hermonthis (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1914, XXXVIII, S. 991—1004 mit 1 Taf.).
- Oskar von Lemm, *Koptische Miscellen CXXXIII—CIL* (Bulletin de l'Académie Impér. des Sciences de St-Petersbourg 1914).
- —, *Koptische Miscellen I*. (Nr. I—C, Neudruck der Ausgabe von 1911.) 8. 468 S. Leipzig 1914.
- Jean Lesquier, *Grammaire Égyptienne d'après la troisième édition de la grammaire d'Adolf Erman* (Publications de l'Institut français d'archéologie orientale; Bibliothèque d'étude, Tome septième). 4. IV, 200 S. Kairo 1914.
- J. Lieblein, *Recherches sur l'histoire et la civilisation de l'ancienne Égypte*. 3. fasc. 8. 92 S. Leipzig 1914.
- Albert M. Lythgoe, *The Egyptian Expedition 1914: Excavations at the South Pyramid of Lisht in 1914* (Supplement to the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, February 1914). 8. 22 S. mit 19 Abb. im Text.
- Arthur C. Mace, *Excavations at the North Pyramid of Lisht* (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, October 1914, vol. IX, No. 10, S. 207—222, mit 17 Abb. im Text).
- Gaston Maspero, *Les enseignements d'Amenemhait I^{er} à son fils Sanouasrit I^{er}* (Publications de l'Institut français d'Archéologie Orientale, Tome VI). 4. LVII und 138 S. Kairo 1914.
- Eduard Meyer, *Ägyptische Dokumente aus der Perserzeit* (Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1915, XVI, S. 287—311).
- Friedrich W. Müller, *Das vorgeschichtliche Gräberfeld von Abusir el-Meleq. Die anthropologischen Ergebnisse* (27. Wissenschaftl. Veröffentl. der Deutschen Orient-Gesellschaft). 4. VII, 312 S. mit 197 Abb. im Text und 13 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1915.
- Édouard Naville, H. R. Hall, C. T. Currelly, *The XIth Dynasty Temple at Deir el-bahari. Part III* (32. Memoir of the Egypt Exploration Fund). 4. 36 S., 36 Taf. London 1914.
- —, T. Eric Peet, H. R. Hall, Kathleen Haddon, *The cemeteries of Abydos. Part I. The mixed cemetery and Umm el-Ga'ab* (33. Memoir of the Egypt Exploration Fund). 4. XII, 50 S. und 21 Taf. London 1914.
- —, *Papyrus funéraires de la XXI^e Dynastie II. Le Papyrus hiératique de Katseshni au Musée du Caire*. 4. II, 9 S. mit 65 Taf. Paris 1914.
- W. M. Fl. Petrie, *Tarkhan II* (Brit. School of Arch. in Egypt). 4. 29 S. und 72 Taf. London 1914.

- W. M. Fl. Petrie, Amulets, illustrated by the Egyptian collection in University College, London. 4. 58 S. und 54 Taf. London 1914.
- Caroline L. Ransom, The Stela of Menthu-Weser. 8. 39 S. mit 2 Taf. New York 1913.
- Adolphe Reinach, Catalogue des Antiquités égyptiennes recueillies dans les fouilles de Koptos en 1910 et 1911 (exposées au Musée Guimet de Lyon). 8. 132 S. mit 37 Abb. Chalon-sur-Saône 1913.
- —, Égyptologie et Histoire des Religions (Revue de Synthèse historique, T. XXVII — 1 et 2, Nos 79—80).
- George A. Reisner, Accessions to the Egyptian Department during 1914 (Boston Museum of Fine Arts Bulletin, vol. XIII, Nr. 76, Boston, April 1915). — Enthält den Bericht über die Ausgrabungen Reisners in der Nekropole von Giza während des Sommers 1913.
- Günther Roeder, Inschriften des Neuen Reichs: Stelen, Reliefs, Särge und Kleinfunde (Ägyptische Inschriften aus den Kgl. Museen zu Berlin, VI. Heft = Bd. 2, Heft 2). 4. S. 185—280 (autogr.). Leipzig 1914.
- —, dasselbe: Särge und Kleinfunde (Ägyptische Inschriften, VII. Heft = Bd. 2, Heft 3). 4. S. 281—392 (autogr.). Leipzig 1914.
- —, Ägyptologie (1913), wissenschaftlicher Jahresbericht (Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellsch. Bd. 68 (1914), S. 442—456).
- J. Schleifer, Sahidische Bibelfragmente aus dem British Museum zu London. III. Psalmenfragmente (Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Kl. 173. Bd.).
- —, Ausführliche Anzeige von E. A. Wallis Budge, Coptic Biblical Texts in the dialect of Upper Egypt (Wiener Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenland. XXVIII, S. 307—329).
- Theodor Schreiber, Die ägyptischen Elemente der alexandrinischen Totenpflege (Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie, n° 15). 8. 24 S. mit 4 Abb. Alexandrie 1914.
- Ph. D. Scott-Moncrieff, Paganism and Christianity in Egypt. 8. 225 S. und 1 Tafel. Cambridge 1913.
- K. Sethe, Ausführliche Anzeige von Ulrich Wilcken, Zu den *Κάτοχοι* des Serapeums [Archiv für Papyrusforschung VI, S. 184—212] (Gött. gel. Anzeigen 1914, Nr. 7, S. 385—411).
- —, Urkunden der 18. Dynastie I. Bearbeitet und übersetzt (Urkunden des ägypt. Altertums in Verbindung mit anderen hrsg. von G. Steindorff. Deutsch = Abteilung IV. Bd. I der Textausgabe). 8. IV und 142 S. Leipzig 1914.
- H. Sottas, Étude sur deux papyrus démotiques inédits de Lille (Journal Asiatique Janv.-Févr. 1914. S. 141—174). Paris 1914.
- W. Spiegelberg, Die sogenannte demotische Chronik des Pap. 215 der Bibliothèque Nationale zu Paris, nebst den auf der Rückseite des Papyrus stehenden Texten, herausgeg. und erläutert (Demot. Studien Heft 7). 4. IV, 145 S., davon 107 in Autographie, mit 9 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1914.
- A. Wiedemann, Die Bedeutung der alten Kirchenschriftsteller für die Kenntnis der ägyptischen Religion (Anthropos, Internationale Zeitschr. f. Völker- und Sprachenkunde, Bd. VIII, 1913, S. 427—435).
- —, Ägypten: Jahresberichte der Geschichtswissenschaft 1912, I, 1—25.
- Walter Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. 1. und 2. Lfg. (je 20 Taf mit Text mit Abbildungen auf 39 bzw. 32 Blatt). 4. Leipzig 1914.

